

توجهات ما بعد الحداثة

تأليف: نيكولاس رزبرج

ترجمة وتقديم: ناجي رشوان

مراجعة: محمد بريري

المجلس
الأعلى
للثقافة



المشروع القومي للترجمة

435

المشروع القومي للترجمة

توجهات ما بعد الحداثة

تأليف : نيكولاس زيرج

ترجمة وتقديم : ناجي رشوان

مراجعة : محمد بريري

المشروع القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد ٤٣

- توجهات ما بعد الحداثة

- نيكولاس زربرج

- ناجي رشوان - محمد بريري

- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

The Parameters of Postmodernism

تأليف: Nicholas Zurbrugg

الصادر عن :

Routledge - 1993

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel: 7352396 Fax: 7358084 E. Mail: asfour@onebox.com

مقدمة المترجم

يمثل هذا الكتاب جرعة فكرية محيية ضد العديد من النظرات الأحادية المترنحة التي مررت وكأنها تمثل فكر وفن ما بعد الحداثة قاطبة. فقد استطاعت هذه الدراسة بكثافة تحليلها وعمقه، وباحتوائها هذا العدد الضخم من المواد الفلسفية والفكرية والفنية أن تعرف ما بعد الحداثى تعريفا ينتشله من ضبابية الرؤى الأزموية والكوارثية التى ارتاح إليها الكثيرون من النقاد والمنظرين^(١) (صحيفة التايمز: ١٩٩٤/٥/٣).

تحتل هذه الدراسة موقعا فريدا فى خريطة الرؤى الفلسفية والنقدية التى تتناول بالتحليل والتنظير المنطق الحضارى لعقلية ما بعد الحداثة وتبدياتها الثقافية والفنية فى الغرب المعاصر. فهى - كما أشار المقتبس السابق - تقدم ، من جهة أولى، وعيا مكثفا محددا عميقا «بمعظم» الاتجاهات الفنية والثقافية والفلسفية فى ما بعد الحداثة وما قبلها على مدار هذا القرن، من وولتر بنجامين، وأدورنو، وهابرماس، أو ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية، إلى بيتر برجر وهويسن وريناتو بوجيولى، أو ما يعرف بفلسفات الطليعة الفنية، وإلى أعمال بارت المبكرة ورؤى إيهاب حسن عن فلسفات الحداثة المتأخرة High Modernism، ومن بريخت وبيكت إلى الشعر الصوتى عند هنرى شوبان، والشعر المجسم عند روبرت لاكس، والفن التكنولوجى عند جون كاج، ومن ظلال فلسفة الجمال عند كانط إلى نظيرها عند الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار ومقابلها عند المنظر الفرنسى جان بوديلار، ومن النقد البنيوى عند بيسلى، إلى النقد التفكيكى عند كريستيفا ويول دى مان؛ وهى على ذلك أيضا من أوائل الرؤى التى تتناول بالنقد والتحليل التيار الفكرى اليسارى الذى يتزعمه المنظر الأمريكى فريدريك جيمسون ونظيره الإنجليزى تيرى إيجلتون، والذى يشكل ما يشبه «الموضة» فكريا ليس فى الغرب وحده ولكن فى مصر والشرق أيضا.

ومن هنا تتبدى أهمية هذه الدراسة للقارئ العربى عامة، والمصرى خاصة، ليس فقط لكونها تشمل معظم التيارات الفكرية والفنية تعريفا وتحليلا - مقدمة بذلك أداة فكرية وعلمية تطلع القارئ العربى على أهم التيارات الفنية والثقافية والفكرية المعاصرة فى الغرب - وليس فقط لكونها مقدمة لهذا التحليل والتعريف فى إطار من النقد الموجه لأحد أكثر هذه التيارات النقدية نفوذا وأثرا فى الفكر العربى - طارحة بذلك أرضية نقدية وفلسفية تمكن القارئ والباحث على حد سواء من إنتاج توازن فكرى ونقدى بين هذه التيارات - ولكن أيضا لتجنبها الدقيق الوقوع فى أحبال الأجهزة الفكرية والمنطقية التى تنقدها، وتقديمها بذلك مثالا علميا للقارئ أو الدارس على إمكانية المقاومة الفكرية الخالية من أساطير ادعاءات الشمول والكمال والحتمية.

يقول الناقد الإنجليزى بى هايز فى مقاله حول هذه الدراسة:

بالرغم من أن أكثر الاقتربات حدة أو تطرفا لموضوع ما بعد الحداثة تعترف بوضوح بأن أسسها وقواعدها التى تقف عليها هى أسس وقواعد «جمالية» لا فكرية أو فلسفية، فإن قليلا من المنظرين أصحاب هذه الرؤى استطاعوا أن يلحظوا الفجوة التى خلفتها نظرياتهم بين ما يدعون فيها من موت للإبداع الإنسانى، وطبيعة الإبداع ما بعد الحداثى نفسه، وكأن النظرية والإبداع منفصلان انفصالا، ومن هنا تتأتى أهمية هذا الكتاب، لا لأنه يمثل استثناء واضحا لهذا الوضع فقط، ولكن أيضا لمواجهته بحنكة وقدرة تلك العقلية الأزموية التى أطلق عليها زبرج «العامل - بى» ولتحديده وتحليله كنه الإبداع ما بعد الحداثى متمثلا فى حالة «الإبداع الأصل» أو «الإبداع الغفل» التى تطرحها ما بعد الحداثة فى أعمال الكثير من مبدعيها من أمثال الموسيقى والشاعر الأمريكى «جون كاج». يقدم نيكولاس زبرج فى هذا الكتاب وعيا غير مسبوق بأن هناك شيئا غريبا وغير منطقى فى عتامة بعض هذه النظريات؛ شيئا موتويا ومدمرا فى تقديم النظرية - بكل ما يفترض فيها من احتمالية وشك - وكأنها هى نفسها مصدر الفن ومنبعه^(٢).

ومن هذا المنطلق، تعد هذه الدراسة أحد الأركان الفكرية والتحليلية التى قد لا يكون للدارس العربى أو القارئ غنى عنها، فى محاولته استيعاب ما بعد الحداثة الغربية فى تبادياتها الكثيرة والمتنوعة فنية كانت أو ثقافية أو فلسفية. وفى حين أن كثيرا من أعمال ممثلى التيار النقدى اليسارى فى الفكر الغربى المعاصر كالمنظر الإنجليزى تيرى إيجلتون ونظيره الأمريكى فريدريك جيمسون قد ترجمت مرة تلو الأخرى فى مصر والدول العربية، يظل هذا الكتاب غير مترجم للعربية؛ بل وغير معروف فى الكثير من الدوائر الفكرية والنقدية العربية. لهذه الأسباب جميعها آليت على نفسى تقديم هذا العمل إلى العربية وقرائها، أملا أن يساهم ذلك ولو بشكل ضئيل فى إدراكنا لآليات الحركة الفكرية فى عقلية الغرب المعاصر، وأن ينعكس ذلك بدوره

على إدراكنا لآليات وعينا الفكرى والنقدى والفنى فى ثقافتنا العربية المعاصرة نفسها. هذا وقد اتخذت فى ترجمتى لهذا الكتاب منهاجا يعتمد على محاولات نقل المعنى أو الدلالة العميقة للنص الإنجليزى كهدف الترجمة الأساسى، ويفترض حتمية البعد التأويلى فى الاستقبال وإعادة الإنتاج كليهما^(٣). فبدلا من أن أجعل من الترجمة العربية والنص العربى تابعا لأفعال الكتابة الإنجليزية فى خصوصية تراكيبها وتراتب تكويناتها الواضحة، ينقل ما بها من تشكلات وكأنها تكتب مرة ثانية بحروف أخرى، بدلا من ذلك أثرت أن أحتفظ بسلامة التعبير العربى واستقلاله من خلال وضع المعنى المقصود، لا اللغة المكتوبة مباشرة على سطح الورقة، موضع معرفة تأويلية بالسياق الفلسفى والنظرى والثقافى العام لثقافة ما بعد الحداثة ورؤاها ومناهجها كلما استطعت ذلك أو سمح لى به النص الإنجليزى نفسه، وحاولت أيضا فى إضافاتى على مراجع المؤلف، أن أقدم ما يعرف أو يحلل أو يوضح بعض التعبيرات والأسماء التى استخدمها هذا الكتاب فى أجزائه المختلفة، عسى أن يستطيع القارئ الإمساك بالمعنى المقصود دون عناء منه أو بحث كبير.

ناجى رشوان

الهوامش:

- ١

- *Times Literary Supplement*, no, 4754, 13.5.94.

- ٢

- P.Hughes, *Comparative studies in Society and History*, Vol. 38, no.1, (1996), pp. 183 - 188.

٣ - هذا المنهج فى الترجمة هو ما أراه الأكثر قدرة على النفاذ إلى أبعاد النص المترجم؛ بما يحقق الفائدة الثقافية المرجوة. وقد سبق ظهور ترجمات مهمة تتبنى المنهج نفسه. انظر:

- رمان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، ط٢. مارس ١٩٩٦، ص ١٤ - ١٥.

مقدمة المؤلف

صدرت مؤلفات كثيرة حول ثقافة ما بعد الحداثة فى الآونة الأخيرة، حتى بدت فكرة إضافة كتاب جديد إليها فكرة لا تتسم بالكثير من الحكمة، غير أننا لو أمعنا النظر فى هذه الدراسات والمؤلفات التى تتناول المناخ الثقافى فى المنتصف الأخير من هذا القرن فى أوروبا وأمريكا، لوجدنا أن معظمها قد استسلم لنظرة ضيقة ترى ما بعد الحداثة كـ «أزمة» ثقافية وإبداعية، وتسهب فى ادعائها هذا كثيرا، حتى صار الوقت مناسباً لإظهار المحاور الأرحب والأعمق لما بعد الحداثة.

من ثم تتخذ هذه الدراسة منطلقها من فرضية أساس تفسر التوجه الفكرى الذى يُعرف ما بعد الحداثى تعريفاً سلبياً، واصفاً إياه بـ «السطحية» و«الفصام»، وبأنه توجه نقدى مبنى على قراءات مفرطة فى مباشرتها، ومخلة فى دقتها للرؤى الفلسفية الأكثر جاذبية وتجريداً، تلك التى طرحها بعض الفلاسفة والكتاب الأوروبيين من أمثال بينجامين، وبارت، وبرجر، وبوديلار، وبونيتو - أوليفا، وبوردو، وقد أسمينا هذا التوجه بـ «العامل - بى» «B-effect» نسبة لأسماء هؤلاء الفلاسفة والكتاب، وعرفناه بنزعته السوداوية الأسطورية التى نجدها فى كتابات الكثير من المنظرين الأوروبيين والأمريكيين عن ما بعد الحداثة. فمثل هذا الحماس المحموم الذى عادة ما يظهره متطرفو «العامل - بى» استحوذت عليهم فكرة أن الإبداع المعاصر قد أصابه الحياد والركود، وأنه فى مجمله ذابل غير ذى أثر أو مغزى، هذا الحماس ليس إلا عرضاً واحداً لجانب وحيد من جوانب عقلية ما بعد الحداثى، مثله فى ذلك مثل ما تطالعنا به بعض الصحف اليومية والدوريات الثقافية.

فالسطحيون والرجعيون كانوا ولا يزالون جزءاً من واقعنا الفكرى والثقافى، ولا أتنبأ بانتهائهم فى المستقبل القريب. إلا أن ذلك لا ينفى التواجد الطاغى للجوانب ما بعد الحداثية المعطاء والإيجابية. وإذا لم يستطع الكثيرون من مفندى الإبداع ما بعد الحداثى أن يروا هذه الجوانب، فذلك لأنهم - كما قالت الفنانة الأدائية^(١) الأمريكية لورى أندرسن Laurie Anderson «يبحثون عنها فى غير مواطنها»، تقول أندرسن: إن من يقول بموت الإبداع الفنى كمن يقول

دون أن يشعر إن هذا الشخص أو ذاك تحديداً قد مات بالفعل إبداعياً»^(٢). من هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى إثبات أن الطابع الأدبي والفنى ما بعد الحدائى فى أوروبا وأمريكا، لا يمكن استيعابه بصورة مرضية وفقاً لتعميمات أصحاب «العامل - بى»^(٣) دون اللجوء لدراسة واعية لما تطرحه الممارسات الفنية المعاصرة من أبعاد إيجابية خلاقة وعميقة - أطلقت عليها اسم «العامل - سى» "C-effect"، كالأعمال التجريبية متعددة الأدوات للشاعر والموسيقى الأمريكى جون كاج، وغيره من المبدعين الطليعيين. وفى الولايات المتحدة، على سبيل المثال، تشمل قائمة هؤلاء الفنانين: لورى أندرسن، روبرت أشلى، فيليب جلاس، ميريدث مونك، فون رانر، روبرت هنرى. وفى أوروبا تحتوى القائمة على الكثير من الفنانين المستخدمين للتكنولوجيا فى فنونهم من أمثال الشاعر الصوتى هنرى شويان، والمصور الرائد روى أسكوت، وفنانى المواد الألكترونية والمواد المتحركة الذين سجلهم معرض «فرانك بروب» المسمى «إلكترا» فى متحف باريس للفنون الحديثة عام ١٩٨٣.

وتشمل النسخة الأوروبية من «العامل - سى» أيضاً هؤلاء الفنانين الذين يحاولون رؤية وتعريف المستقبل من خلال إذابة الماضى والحاضر فى تركيبة فكرية تحاول تعريفهما معاً، من أمثال أمبرتو إيكو، وجونتر جراس، وكريستا ولف، وجوزيف بيوز، وهانز مولر. ويمثل الإنتاج الفنى المشترك بين هانز مولر وروبرت ولسن بوجه خاص أحد أهم الأدلة التى تشير إلى أن الممارسات الثقافية المعاصرة تتجاوز الآن الحدود الأيديولوجية والجغرافية وحتى الزمانية إضافة إلى تخطيها لحدود اللسان أو اللغة وحدود التكنولوجيا.

ولقد اتخذ هذا البحث روح «التناص العميق» نفسها التى وصفت بها أنا بلاكيان عملى السابق عن فلسفة الدادائية^(٤)، مقدماً بذلك طائفة من المناقشات الجدلية المحسوبة حول مغزى ما أراه مجموعة من أكثر التناقضات العلمية الدالة فى دراسة أصحاب «العامل - بى»، وما أعده بالدرجة نفسها مجموعة من أكثر الابتكارات الفنية دلالة وإثارة فى إبداعات «العامل - سى». وليس على إلا أن أمل أن تسهم هذه الصفحات فى تشجيع القارئ أن يتخطى، بنظرته الواعية، محدودية رأى أصحاب «العامل - بى» لثقافة ما بعد الحدائى، حتى يصل إلى رؤية تضع كافة الممارسات الفكرية المعاصرة تحت مجهر نقدى مميز. وقد اعتمدت فى مجمل هذه الدراسة على أن تكون إشاراتي موجهة للمراجع الأساسية أكثر منها للمراجع الثانوية، إضافة إلى أننى اعتمدت فى الجزء الأخير من هذه الدراسة على لقاءاتى الشخصية الكثيرة مع الكتاب والفنانين أنفسهم الذين يناقشهم هذا الجزء من الكتاب، وأخيراً، ليس لى إلا أن أقول بأن ثقافة ما بعد الحدائى تحتاج إلى دراسة عميقة وشاملة.

هوامش المقدمة:

١ - الفنون الأدائية "Peforming Arts" المعاصرة، هي فنون تعتمد في أساسها على التعبير الجسدى الحركى، وهي مستمدة في غالبها من فنون التمثيل التقليدية كالمسرح والباليه والتمثيل الصامت "Pantomime" والأوبرا، وتنقسم الفنون الأدائية إلى مذاهب وممارسات متنوعة، فمنها ما يجمع بين الأداء الجسدى والتعبير التجريدى ويعرف «بالرقص التعبيرى»، ومنها ما يجمع بين الأداء الحركى والشعر ويعرف «بالشعر الأدائى»، ومنها ما يجمع بين الفن التشكيلى والفعل الجسدى الحركى، ومنها ما يمزج بين الصوت الإنسانى والإيماء الجسدى فى أداء فنى خالٍ من اللغة والكلام. والإشارة هنا موجهة إلى الشعر الأدائى. انظر بهذا الصدد:

- Michael Huxley & Noel Witts (eds), The Twentieth Century Performance Reader, (London & New York: Routledge, 1996).

- Gerald H. Hinkle, Art as Event: An Aesthetic for Performing Arts, (Washington D.C: University Press of America, 1979).

(المترجم)

- ٢

- Laurie Anderson, Interview With the author, 8 June 1991.

٣ - العامل - بى "B-effect" فى هذا التعبير يشير - كما سيوضح المؤلف فى فصوله القادمة - إلى مجموعة محددة من المنظرين المعاصرين (تيرى إيجلتون وفريدريك جيمسون على سبيل المثال) الذين يستمدون نظراتهم النقدية فى ما بعد الحداثة من أعمال فلاسفة ما بعد الحداثة الذين تبدأ أسماؤهم بالحرف "B" (بوديلار - بارت - بورديو) وبالتالى فتعبير «العامل - بى» لا يشير إلى هؤلاء الفلاسفة أنفسهم بقدر ما يشير إلى أعمال هؤلاء المنظرين.

(المترجم)

- ٤

- Anna Balakian, Review of *Dade Spectrum, The Dialectics of Revolt*, Stephen C. Foster and Rudolf Kuenzli (eds.) (Madison, Wis: Coda, 1979), *L'Esprit Créateur*, 20.3, (Fall, 1980): 99.

ضد الإبداع أم الإبداع الغفل؟

لدى الأمريكيين رعب خاص من فكرة فقدان السيطرة؛ من السماح للأشياء أن تتخذ مساراتها الطبيعية في الحدوث دونما تدخل منهم، حتى يبدو وكأنهم يودون لو يدخلون في أمعائهم ليهضموا طعامهم بأيديهم، ثم يقذفون بالفضلات خارجهم بأنفسهم.

وليام باراس

أستطيع أن أحل نصا باستخدام الكمبيوتر فأحصل على قائمة بكل الكلمات التي يمكنها أن تشبع منطلقات تجربتي الفنية، ثم أخلق، باستخدام إجراءات عفوية، نصا جديدا أو مساحة نصية محددة تكون لها بدايات ونهايات كثيرة. يستهويني ويخلب لبي مثل هذا الاقتراب الفني؛ إذ عبره يصير أى نص أدبي منبعا فكريا لا ينضب برغم توهمنا ثبات أفكاره، وتصير عملية الكتابة ذاتها عملية تخليق وإخصاب فكري.

جون كاچ

تبدو ثقافة ما بعد الحداثة - كما يوحى المقتطفان السابقان^(١) - موسومة بالصراع بين المبدعين والمنظرين الذين يرهبون «فقدان السيطرة» من جهة، وبين من هم ضد التنظيم والإبداع بالمعنى التقليدي، أولئك الذين يفضلون مزج القواعد التقليدية بالعمليات العشوائية في التركيب، أو الذين «يفضلون أن يسمحوا للأشياء أن تتخذ مساراتها الطبيعية في الحدوث» من جهة أخرى. فقد أضحت أسماء هؤلاء الشعراء المبتكرين، من أمثال باراس وكاچ، مساوية أو شبه مساوية - عند بعض المنظرين التقليديين - لفوضوية التركيب الأدبي عامة، بل أصبحت حاملة لما يمكن أن يراه هؤلاء المنظرون السوداويون، خاصة في ظل وجود أزمى «التمثيل» و«المشروعية»^(٢)، كعلامة على اضمحلال الفكر الغربى قاطبة.

إلا أن ما بعد الحدث، كما ألمح كاي، يملك قدرة مذهشة على استنباط وابتكار خصوصية إبداعية أصيلة بطرق غريبة وغير متوقعة. ومن هذا المنطلق يبدو التمييز الذي طرحه ريناتو بوجيولي، بين حالتى «ضد - التخليق» و«قبل التخليق»^(٣) فى الثقافة بصورة عامة، نموذجاً يمكننا من خلاله البدء فى مناقشة محاور ما بعد الحدث، ليس فقط فيما يتعلق بتلك الصفات السلبية المحيطة التى تسهم فى ادعاء حالة «ضد - الإبداع»، وربما أضفت وحالة ضد - الفكر أو ضد النظرية، بل أيضاً فيما يتعلق بالتبديلات الخلاقة من التجريب الفنى «الخلاب» التى تشهد بتغلغل حالة «قبل - الإبداع» أو الإبداع الغفل فيما طرحه ما بعد الحداثية من أعمال فنية ربما تبدو للوهلة الأولى سلبية الوقع، إلا أنها مع النظر الدقيق تفصح عن معان فنية غاية فى العمق والإيجابية. وفى حين لا يشك الكثير من الكتاب والمبدعين ما بعد الحداثيين، الذين تشكل أعمالهم حالة الإبداع الغفل أو الـ «قبل إبداع»، فى المقدرة الفنية الإيجابية التى أنضجها عصرهم، لم يعترف كثير من منظري ما بعد الحداثة، إلا مؤخراً، أن قضايا ما بعد الحداثة وأزماتها ليست بالقائمة والحتمية التى افترضتها نظرياتهم من قبل، فعلى سبيل المثال يقوم المنظر الأمريكى فريدريك جيمسون تحفظاته السابقة حول خصوصية إبداع ما بعد الحداثة فى لقاء له مع الناقد أندرس ستيفنسن فى عدد ديسمبر/ يناير ١٩٨٦ - ١٩٨٧ من الدورية الثقافية فلاش أرت "Flash Art" مشيراً إلى أن إبداع ما بعد الحداثة الفنى والفكرى ربما يكون فى واقعه مستكشفاً لأعماق ومساحات فنية وفكرية جديدة وأصيلة. يقول جيمسون:

من الخطأ أن نعيد كتابة قائمة التيارات الفنية والفكرية المعاصرة مرة أخرى محاولين - بمناهج اليسار المعتادة - أن نحدد أيها يمكن أن يكون تقديمياً؛ ذلك أن أزمة ضيق المساحة لا يمكن أن تحل إلا من خلال ابتكار مساحات جديدة^(٤)

إضافة إلى ذلك يقر جيمسون بأن الكثير من المبدعين الأمريكين ما بعد الحداثيين قد استكشفوا، وما لبسوا أن اكتشفوا، ما هو غاية فى الأصالة والإبداع فى الفنون التقليدية والفنون المستخدمة للتكنولوجيا المعاصرة كليهما. يقول جيمسون

يمثل كل من وراهول وبيك أحد ملامح ما بعد الحدث الرئيسة؛ ذلك أن أعمالهما تسمح للقارئ بأن يضع يديه على شئ موجه، وأن يعيش تكويناً فنياً محدداً، ومن ثم تصبح ممارساتهما الفنية بالضرورة ممارسات أصيلة وجديدة؛ فقد استطاعا، كلاهما، أن يكونا مساحة كاملة من الفعالية الفنية الخالصة، ثم استطاعا بعد ذلك أن يحتلا تلك المساحة باقتدار^(٥)

وهكذا يشارك جيمسون بوجيولي - إلى حد ما على الأقل - فى تعريفه على جدة وأصالة التجريب الفنى الذى تمثله حالة الإبداع الغفل أو قبل - الإبداع فى ما بعد الحداثة، وفى تعريفه على أن هذا البعد التجريبى الفنى لم يستوعب فى كامل خصوصيته وتفردته وجدته وعمقه.

يصف الكاتب والشاعر صمويل بيكت Samuel Beckett مثل هذه الأعمال التجريبية بأنها «منعشة فى غرابتها»^(٦). أما الفيلسوف الألمانى والتر بنجامين، فىرى حالة الإبداع الغفل هذه

وفق قدرتها على استقراء «حاجات فنية لا يمكن إدراكها كاملة إلا في وقت لاحق»^(٧).

وبالأسلوب نفسه يعرف رولان بارت حالات الابتكارات الفنية متعددة الأدوات "Multimedia"^(٨) بأنها «تولد على المستوى التقني وعلى المستوى الزمني، وحتى على المستوى الجمالي» قبل أن يسمح لها تطورها الطبيعي أن «تولد على مستوى النظرية»^(٩) بوقت كبير.

أما إذا عدنا إلى كتابات جيمسون؛ فالأمر الداعي للسخرية أنه لا يبدو - رغم كل ذلك - رغباً في الاعتراف بأن حالات الإبداع الغفل أو الـ «قبل - إبداع» التي أفرزتها ثقافة ما بعد الحداثة تستطيع - وهي قادرة - الانتقال من مرحلة الـ «قبل - إبداع» أو الإبداع الغفل إلى مرحلة الإبداع؛ فـ جيمسون يرى أن فن ما بعد الحداثة سيظل في حالة من المراهقة الإبداعية أبد الدهر، إذ إن ما بعد الحداثة - وفقاً لمنطقه - لا تستوى بداهة مع فكرة النضج أو الدوام، أو مع أي طموح للوصول إلى درجة ما من الضخامة أو المأثورية الفنية، وعلى ذلك يستنتج جيمسون في تأملاته للنصوص ما بعد الحداثي بوجه عام وللنصوص المرئية بوجه خاص:

إن مناقشة أي من هذه النصوص ما بعد الحداثي هو في ذاته فعل يمنحها استمرارية ومأثورية من مبادئها التخلص منهما، ومن ثم يواجه الناقد، الذي من المفترض أن عليه دراسة وتحليل هذه النصوص، معضلة لا حل لها؛ ففي اللحظة التي يبدأ فيها هذا الناقد تحليل أحد هذه النصوص المرئية، فإنه في الواقع يمارس عليها عنفاً جماً، إذ بفعله ذلك ينتزع منها قسراً بعضاً من مؤقتيتها وغموض شخصيتها، ويحولها إلى أعمال مركزية مأثورة، أو على الأقل أعمال تحتل مكانة خاصة^(١٠).

هوامش:

- ١ -

- William Burroughs, *Dead Fingers Talk*, (London: John Calder, 1963), 20.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- John Cage, interview with the author, *Eyeline* (Brisbane), no,1 (May, 1987):7.

يشير كاي في هذا المقطع إلى عمله المسمى «وسطيات الخمسين بالمائة» الذي خلقه من نصوص للكاتب جاسبر جونز، وقد نشر جزء من هذا العمل مع المقابلة السابقة.

- ٢ -

تتلخص قضيتا التمثيل "Representation"، والمشروعية "Legitimation" في رفض ما بعد الحداثة لفكرتي الإجماع "Consensus" والسردية "Narration" في عمليات تلقي وإنتاج المعرفة الإنسانية. فبعد أن كان مبدأ «الإجماع» على استنتاج علمي هو أحد أهم الأسس

التي تقول بمشروعية أو «قانونية» هذا الاستنتاج إبان مرحلة الحادثة، شككت ما بعد الحادثة في مشروعية هذا المبدأ ذاته، قائلة بأن تعدد الموافقة على استنتاج ما لا يعنى بالضرورة أنه «حقيقى»، وبأن الإجماع على رفضه لا يعنى بالضرورة أنه «زائف»، ومن ثم شككت ما بعد الحادثة في قدرة هذا المبدأ على معرفة الحقيقة، إذا ما وجدت، وبالتالي في قدرته على إضفاء المشروعية المطلوبة.

وقد عرّفت ما بعد الحادثة المعرفة التي ساد فيها هذا المبدأ إبان الحادثة بأنها معرفة «سرديّة» في أساسها، تتوازي في بنياتها السردية الصغيرة مع البنيات السردية الضخمة التي أنتجتها وشكلت جذور العقلية الجمعية عند الأمم والشعوب الأوروبية الحديثة.

وعلى هذا الأساس رفضت ما بعد الحادثة فكرة أن تستطيع بنية فكرية ما، أو وحدة منطقية ما، أن «تمثل» عددا معينا من البنيات أو الوحدات الفكرية الأخرى أيا كان قدر التشابه بينها؛ إذ إن ذلك يشير إلى مبدأ الإجماع المرفوض، الإجماع على إمكان تمثيل شخص واحد أو بنية واحدة لعدد ما من الأشخاص أو البنى. ومن جهة أخرى يحاول مثل ذلك المبدأ تقليد نوع العلاقات السردية الهرمية التي يراها ما بعد الحداثيين أقرب للتعبير عن علاقات القوة والسيطرة منها إلى التعبير عن الحقيقة وعلاقاتها.

انظر

- Jean François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Translated to English by Geoff Bennington and Brian Massumi, (Manchester Eng. Manchester University Press, 1984).

- Charles Jencks, ed, The Postmodern Reader, (London: Academy Editions, 1992).

- Thomas Docherty, Postmodernism: A Reader, (London: Harvester Wheatsheaf, 1993).

(المترجم)

- ٢

- Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Trans: Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968), 136-37

جميع الإشارات المقبلة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٤

- Fredric Jameson, Interview With Anders Stephenson, *Flash Art* (International Ed.), no. 131 (Dec. 1986/ Jan. 1987): 72.

- Fredric Jameson, *Flash Art*, 72.

٦ - خطاب من الكاتب والشاعر صمويل بيكت Samuel Beckett للمؤلف بتاريخ ١٨/٤/١٩٨١ يعلق فيه على أعمال بعض الشعراء الصوتيين مثل هنري شوبان وبيرنارد هايدسيك، نشر في الدورية الثقافية Stereo Headphones، عدد ٨، ٩، ١٠ عام ١٩٨٢ باستراليا.

- Walter Benjamin, *The Work of Art In the Age of Mechanical Reproduction*, 1936, in *Illuminations*, Trans. Harry Zohn, (1955; rpt., Glasgow: Collins, 1979), 239.

جميع الإشارات المقبلة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

٨ - ينقسم التعبير "Multi-media" إلى جزئين: بادئة Multi وتشير إلى التعدد والتنوع، وmedia صيغة الجمع لـ "medium" بمعنى وسيط أو وسيلة - غالباً ما تستخدم للإشارة إلى وسائل الإعلام عامة كالإذاعة والصحافة والتلفزيون.. إلخ، أما في هذا السياق فهي عادة ما تشير إلى تعدد الأدوات أو الوسائل أو التقنيات أو المواد المادية المستخدمة في تكوين عمل فني ما؛ كاستخدام تقنيات التصوير والطبع والرسم في إنتاج قصيدة مكتوبة بواسطة الكمبيوتر، مثل بعض أعمال الشاعر الأمريكي تشارلز برنستين Charles Bernstein، أو كاستخدام تقنيات النحت والعمارة والزراعة الحدائقية في «قصيدة معمارية»، كما نجد في أعمال الشاعر الأسكتلندي إيان هاملتون فني Ian Hamilton Finlay. انظر على سبيل المثال:

- Charles Bernstein and Susan Be, *The Nude Formalism*, (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1989)

- Yves Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, (London: Reaktion Books, 1992) Second Edition.

(المترجم)

- Roland Barthes, "The Third Meaning," in *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath (Glasgow: Collins/ Fontana, 1977), 67.

- Jameson, *Flash Art*, 72.

الفن المأثورى والفن اللامأثورى

غالباً ما أتساءل: لماذا يجب أن يوصف إبداع ما بعد الحداثة وصفاً مسبقاً بغموض الشخصية واللامأثورية والمؤقتية؟ إن الثقافة العالمية لا تُغربُ فناني ومبدعي ما بعد الحداثة بقدر أقل مما تُغربُ به النظرية الثقافية منظرى ما بعد الحداثة ومفكرها من أمثال جيمسون نفسه. بهذا المنطق يصير جيمسون ضحية مقولاته النظرية ذاتها، تلك المقولات التي أدمنت ما يسميه الشاعر الأمريكى وليام باراس «بلاغة الكلمة» وسلطتها التي غالباً ما تقود تابعها إلى إفراز «عادة كلامية لا بطولة فعلية»^(١) أى إن جيمسون - بشكل أكثر صراحة ومباشرة - قد أضلته بُصلته النظرية؛ فبعد أن آمن منذ زمن بعيد بأسطورة أن ثقافة ما بعد الحداثة هي بالضرورة ثقافة مؤقتة خالية من التميز والمأثورية، بدا فى حيرة من أمره حين واجهته أعمال فنية ما بعد حداثة مقاومة لمثل هذه التصنيفات. وما يزيد الأمر عجباً هو أن جيمسون نفسه قد حذر القارئ مراراً فى كتاباته المبكرة من هذه الأزمة بعينها مشخصاً - على ما يبدو - مرضه اللاحق، ومحذراً من «النظم المنطقية الكلية» ومن «سجون الكتب الفوكوية»^(٢) التي لم يلبث أن صار هو نفسه لها مثالاً. يقول جيمسون:

لدرجة نفسها التي يعتقد بها المنظر - إثر بنائه لجهاز منطقي مخيف الإحكام - أنه قد أنجز مكسباً فكرياً فعالاً، تزيد خسارته فداحة وضراوة؛ إذ حينئذ يفقد فكره قدرته التساؤلية على النقد الجذري، وتُهمش لديه دوافع التمرد والتحدى، إضافة إلى دوافع التغيير الاجتماعى، وكل ذلك فى مقابل النموذجية المنطقية التي تمنحها له الآلة المنطقية ذاتها^(٣).

تبدو الافتراضات المنغلقة لجهاز جيمسون المنطقي وقد منعت من إدراك عوامل الاستمرارية والمأثورية والتميز التي يطرحها فن ما بعد الحداثة. حقاً فى مواجهة مثل هذه النموذجية المنطقية التي تقدمها آله النظرية قد يبدو أنه حتى «دوافع التمرد والتحدى» العميقة والمثيرة لحركات الطليعة الفنية تلك التي أفرزتها الحداثة هي الأخرى - مثل نظيراتها فى ما بعد

الحدثة - هامشية وغير ذات مغزى. فبدلاً من إمعان النظر في أطروحات الفيلسوف الألماني والتر بينجامين - على سبيل المثال - حول طموحات الداديين^(٤) لبناء «نوع فنى جديد» - تلك الأطروحات التى نلمح لها صدى واثقاً فى تجارب «نام جين بايك» وغيره من مبدعى ما بعد الحدثة الذين يصر جيمسون على وصف أعمالهم بالمؤقتة وانعدام الشخصية.. إلخ - بدلاً من ذلك، يرفض جيمسون الفلسفة الدادية قاطبة ويصفها بقوله: "ذلك الاضمحلال المسف للممارسة الفنية الدادية"^(٥) مبرراً بذلك موقفه المضاد لما بعد الحداثى، ومحققاً فى الوقت ذاته ذلك الذى حذر القارئ منه مراراً؛ ألا وهو أن تتحول الرؤية النظرية إلى جهاز منطقى جامد.

هوامش:

- ١ -

- William Burroughs, Word Authority More Habit Forming Than Heroin, San Francisco Earthquake 1.1 (Fall 1976): 25.

٢ - نسبة للمؤرخ والفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦ - ١٩٨٤) والتعبير يشير إلى الانغلاق الفكرى والمنهجى.

(المترجم)

- ٣ -

- Fredric Jameson, "*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*", *New Left Review* no, 146, (July/ Aug. 1984):27.

٤ - نسبة إلى الدادية "Dada" وهى حركة فنية وشعرية بدأها الشاعر والفيلسوف الألماني هيوجو بول فى سويسرا عام ١٩١٦، وقد أطلق عليها هيوجو هذا الاسم مشيراً إلى الأصوات البدائية التى يصدرها الطفل فى أول مراحل حياته دا.. دا... دا. وربما تتلخص الفلسفة الفنية الدادية فى رفضها المبدئى لكل النظم، اجتماعية كانت أو سياسية أو اقتصادية، وفى رفضها للفلسفة المادية التى شكلت القاعدة الأساسية لمجمل عمليات التحديث العلمى والتقنى فى أوروبا ما بعد عصر النهضة، مشيرة إلى أن فكرة «النظام» هى فى ذاتها مضاد للجوهر الإنسانى، وإلى أن الفلسفة المادية ما هى إلا تجل لدوافع إنسانية مصطنعة، وعلى الفن من هذا المنطلق، أن يحاول النفاذ للبداية الإنسانية البدائية فيعلوها فوق ما اصطنعه الإنسان من صفات متكلفة تقود إلى الحروب والدمار. من أعلام الدادية هانز رايختر، ريتشارد هيولسانيك، هانز أرب، مارسيل دوتشامب، تريستان تزارا، وهم جميعاً شعراء وفنانون تشكيليون.

انظر:

- Dawn Ades, Dada and Surrealism, in: Concepts of Modern Art, Nicholas Stangos, (ed.), (London: Penguin Books, 1991).

(المترجم)

- ٥

- Fredric Jameson, "Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism," in *Hans Haacke: Unfinished Business*, (ed.) Brian Wallis (ed.), (New York: New Museum of Contemporary Art, 1986);38.

إيجلتون وزيف النظرة القيامية السوداوية

تحتوى رؤية تيرى إيجلتون لثقافة ما بعد الحداثة النوع نفسه من التناقضات المنطقية التى أشرنا إليها فى مناقشتنا السابقة لرؤية جيمسون، ففى حين يرفض إيجلتون رفضاً منطقياً مقنعاً التيار السوداوى القيامى فى الكتابات التنظيرية لما بعد الحداثة، يقع هو نفسه فريسة هذا النوع نفسه من الفكر السوداوى الحتمى عندما يضيق صدره وينفد صبره فى مواجهة بعض الملامح ما بعد الحداثية الأكثر إثارة واستثارة.

فى البداية يقول إيجلتون:

نعم إن أيديولوجيا التمثيل برمتها تعاني أزمة حقيقية، إلا أن ذلك لا يعنى أن البحث عن الحقيقة قد توقف، على العكس تماماً، ما بعد الحداثة ترتكب خطأ تشاؤمياً مبدئياً فى اعتقادها بأن دحض هذا النوع بعينه من المعرفة التمثيلية يعنى موت الحقيقة ذاتها، مثلها فى ذلك مثل خلطها بين تحليل أنواع محددة من أيديولوجيات الذات التقليدية واختفاء الذات الإنسانية نفسها، ففى الحالتين كليهما قد بالغت كثيراً فى تقييم علامات الموت أو الاختفاء^(١)

وبالرغم من دفاعه هذا عن ما بعد الحداثى، يقع إيجلتون فى الخطأ الذى يحذر منه، فيخلط بين ثمرة عطنة والشجرة برمتها حين يرفض عمل "كارل أندريه" المعروف فى متحف "التيت" بلندن دون أن يكلف نفسه مجرد ذكر اسم صاحبه، ثم يصفه بأنه ليس إلا «كومة من الطوب» وعلى أساس حكمه هذا يحكم على ثقافة ما بعد الحداثة برمتها فى المقتطف المبالغ التالى:

إن التبديات السطحية التى لا تحمل أية بصمة أسلوبية أو بعداً تاريخياً، تلك التى تقدمها ثقافة ما بعد الحداثة، لا يمكن أن تكون رموزاً مشيرة إلى غربة أصحابها عن العالم، ذلك لأن فكرة الغربة تنطوى ضمناً على حلم بالتفرد والتميز وهو ما لا تستطيع ما بعد الحداثة فهمه، فتلك التبديات الفنية المسطحة الجوفاء لا ترمز إلى غربة أو تغريب، إذ لم يعد هناك ذات تغترب أو عالم خارجى تغترب عنه هذه الذات، وهى على ذلك لا تحمل رفضاً منطقياً للتميز والتفرد

بقدر ما هي متجاهلة ومتناسية لهما. (الرأسمالية والحادثة-٦١).

يبدو هذا القول مخلا في منطقته بصورة مضحكة؛ إذ كان على إيجلتون ألا يتبع الكليشيهات التي تتشدد بسطحية فكر ما بعد الحداثة وفنها بهذه الدرجة من الحرفية واليقين. فكما أشار رولان بارت في مقاله "الصورة" (١٩٧٨) إلى أن الأحكام الكلية المعممة تنبثق غالبا من «منظومات فكرية مكتملة» أو من تكوينات منطقية تدعى ذاتية الشمول، ثم تصوير نفسها سجيئة النظرة المقعرة التي تشكلها هذه النظم، وبالرغم من أنها تبدأ غالبا بداية "تمنحها فعلا مؤثرا ضد الغباء" ينتهي بها الأمر أن "تصبح هي نفسها أسير هذا الغباء"^(١)

ومن ثم يصل بارت إلى القول بأنه "بمجرد أن تشرع هذه التنظيمات الفكرية في الانغلاق تصوير غباء، وعلى المتأمل حينئذ أن يحمل أمتعته إلى مكان آخر". وعلى حين أن كتابات بارت المتتابعة تتفادى بشكل مثير ومنعش الانغلاق داخل منظومتها الفكرية، ضاربة بمعول تلو الآخر أية تلميحات تشير إلى احتمالات التقوقع داخل أجهزتها، يبدو إيجلتون وجيمسون وغيرهما من نقاد ما بعد الحداثة أقل مرونة ودعة في أطروحاتهم. يصف الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار مثل هؤلاء النقاد بأنهم "يضيّقون الخناق على أنظمتهم الفكرية التي صنعوها، وفي فعلهم ذلك يخنقون أنفسهم"^(٢)

الهوامش:

- ١

- Terry Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review*, no 152, (July/ Aug 1985), 70.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٢

- Roland Barthes, "The Image," in *The Rustle of Language*, Richard Howard (trans.) (New York: Hill and Wang, 1986), 351.

- ٣

- Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (Trans.), Geoff Bennington and Brian Massumi, with forward by Fredric Jameson (Manchester. Eng: Manchester University Press, 1984), 55-66.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

تقديم «العامل - بي»

تمثل اختلاطات وتناقضات كل من جيمسون وإيجلتون أمام خصوصية وتعقد ما بعد الحداثة عرضا من أعراض التفشى الحزين لفيروس نظري قد أسميته في الصفحات السابقة «العامل - بي»، وعرفته بأنه الإحساس الكوارثي بوجود أزمة نقدية وإبداعية أسسته رؤى أقل جمودا وحتمية لمنظرين معاصرين من أمثال برجر، وبونيتو أوليفا، وبيسلي، اعتمادا على كتابات بعض الفلاسفة والكتاب الأوروبيين من أمثال برخت، وبيكت، وبارت، وبوديلار، وبورديو. وتقول هذه الأسطورة باختصار: «إن الخطاب الذي تقدمه ما بعد الحداثة عن الماضي أو عن الحاضر أو عن المستقبل، بأنواعه كافة، هو خطاب «حتمى حتمى الفشل»^(١) وإن كل كائن ما بعد حدائى، شاعرا كان أو معلما أو عالما أو همجيا، مكتوب عليه/ عليها أن يحيا/ تحيا فى حاضر «بلا مستقبل» كما يقول الهمجيون، أو فى حاضر -كما يقول جيمسون: «قد فقد فى دوامة ما بعد حدائيته أى إحساس بالمستقبل» وأمن «بأن شيئا لن يتغير وبأنه ليس هناك أمل يرتجى»^(٢) يشترك الفيلسوف الفرنسى جان بوديلار فى صنع هذه الأسطورة بشكل أكثر نغيا ومأساوية حين يعرف ما بعد الحداثة فى مقال له بعنوان «عام ٢٠٠٠ لن يأتى أبدا» بأنها مناهضة لفكرة المعنى أساسا. يقول بوديلار: «كل واقع وفعل معاصرين، أيا ما كان كنههما تاريخيا أو سياسيا أو ثقافيا، تمنحهما صفاتهما الإعلامية الكامنة فيهما والمشتتة لتكوينهما طاقة حركة تعمل على لفظهما من مداريهما الأساس وفضاء معنيهما الحقيقى، وتدفع بهما إلى فضاء شبيه^(٣) يفقدان فيه كل معنى لهما بقدر ما يفقدان فيه كل قدرتهما على العودة إلى فضائهما الحقيقى»^(٤).

فبعد أن أسس بوديلار لفكرة أن الخبرة ما بعد الحدائية تمنح كل واقع وكل فعل طاقة حركية تعمل على تعجيل وتدمير أى معنى تاريخى لهما، يعود قائلًا بأنه فى اللحظة ذاتها التى يحدث فيها ذلك، تمارس لامبالاة العامة من الناس «قوة صامتة» تعمل على إبطاء وتحيد كل الإحساس بالتاريخ يقول، بوديلار:

هنا يقف التاريخ وقد رأينا - لا بالعنوة والقسر، ولا برغبة الناس، ولا بأحداث

حقيقية تعين جموده، بل بتبطلته وتغيبته ولا مبالاة العامة من حوله - قد رأينا كيف لم يعد التاريخ قادرا على استباق ذاته، على التنبؤ بنهايته وتحديد انتهائه، فقد دفن التاريخ ذاته في أكثر فاعلياته حضورا وتأثرا، حتى تفجر في الزمان الحاضر والمكان الحاضر. وأخيرا ليس لنا حتى أن نتحدث عن انتهاء التاريخ، إذ لم يعد لدى التاريخ وقت لكي يصل لنهايته، فعندما تعجل فاعلياته تعجلا يرتخي تقدمه ارتخاء حتميا يفضي به إلى مرحلة سبات يتلاشى فيها بكامله، كالضوء الذي يناهض كتلة من العتمة متزايدة الكثافة^(٥).

الهوامش

- ١

- Samuel Beckett, *Watt*, (1953; rpt., London: John Colder, 1963), 61

- ٢

- Jameson, *Flash Art*, 73.

٣ - ينقسم التعبير "Hyper-Space" إلى جزئين: بادئة "Hyper" بمعنى زائد أو فوقى، و"Space" بمعنى فضاء أو مساحة، ويستخدم هذا التعبير عادة للإشارة إلى بعض إمكانات برامج الكومبيوتر، حيث يستطيع المستخدم، بالضغط على مساحة معينة من الشاشة ذات لون مختلف، الوصول لمساحات أخرى مختبئة خلفها أو فوقها.

«المترجم»

- ٤

- Jean Baudrillard, "The Year 2000 Will Not Take Place", Trans. Paul Foss and Paul Patton, in *Future Fall: Excursions into Post-Modernity*, ed., E.A. Grosz et al. (Sydney: Power Institute of fine Arts, 1986), 19.

- ٥

- Baudrillard, *The Year 2000 ...*, 20-21

تقديم "العامل - سى"

ربما يجب علينا، ونحن فى هذا المنعطف، أن نمعن النظر من جديد فى البنية المنهجية المضادة التى طرحها القيم العقلية والجمالية لما بعد الحداثة،^(١) تلك التى أسميناها سابقا بـ «العامل - سى» ومثلنا لها بأعمال الموسيقى والشاعر جون كاچ. يبدو منطق «العامل - سى» كما تمثله كتابات كاچ محصنا ضد افتراضات «العامل - بى» بصورة تدعو إلى الإعجاب بالدرجة نفسها التى يبدو فيها مصرا على عمق وصلاحية وقيمة الإبداع ما بعد الحداثى فى تشكيلاته التكنولوجية والتصورية المتنوعة، التى يعرفها المفكر الفرنسى جان فرنسوا ليوتار بأنها «توجهات جديدة» و «قيم جديدة» و «قواعد جديدة» فى ممارسة «لعبة اللغة» التى تشكل وعينا الإنسانى ("الوضع ما بعد الحداثى" - ٥٣). فبينما يربط كل من جيمسون وبوديلار فن المعمار ما بعد الحداثى وتأثير وسائل الإعلام، بلا مبالاة العامة واستغنائهم وبأزمى التمثيل والتصور، يشير كاچ إلى أن الإبداع المعمارى والتقنى والتكنولوجى الذى أنضجته ثقافة ما بعد الحداثة يطمح لصنع حالة عامة من التنوير والتقدم الإنسانى، مقدما أشكالا إيجابية جديدة من التمثيل وإمكانات جديدة للتصور والتجريد. يقول كاچ: "مانحن إلا متشرنقون بما نستخدمه من وسائل وأدوات تعيد صياغة عقولنا وتعيد ولادتنا فتقربنا بذلك إلى بداهاتنا"^(٢). ربما تتبع أطروحات كاچ واستنتاجاته، كما ألمح هو نفسه فى كتابه "عام يبدأ من يوم الاثنين"، من صفة شخصية يعتبرها مخلصا و «منجية» ألا وهى «التفائل»^(٣).

إلا أن أطروحته واستنتاجاته ليست مجرد توكيدات ساذجة لمدينى أخذته عاطفة التسامى فراح يملأ العالم زهورا، بل هى استنتاجات وأطروحات واحد من أكثر نقاد وفنانى الثقافة المعاصرة دراسة وروية. ففى حين يبدو الكثير من المنظرين المساهمين فى تكوين «العامل - بى» أسرى المقولات الجاهزة المبسطة فى الكتابات الثقافية المعاصرة حتى أنهم آمنوا فعلا بموت الإبداع والتاريخ والمعنى، فى حين ذلك يشكل وعى كاچ وإصراره على معطائى وإيجابية أعمال معاصريه من الكتاب والفنانين دافعا له لإعلاء إبداعات ما بعد الحداثة، التى لا تتوقف عن إنتاج إمكانات مستحدثة للبدء وإعادة البدء.

يقول كاچ مقدما لفلسفته الإبداعية عامة:

عندما يفكر أحدنا في المجتمع الإنساني ككل في أية لحظة معينة من الزمن، يميل بشكل شبه فطري لأن "يعتقد" بأن الأشياء "ثابتة" جامدة لا تتحرك أو تتغير. هذا "الثبات" المتوهم، ما هو إلا فعل إجرائي اختلقه "الفكر" كي ما يبسط به عملية "التفكير"، وإذا قلنا إننا ندرك الآن كم التعقد الداخل في عملية التفكير، فإننا نقول أيضا، إن عقولنا ذاتها لا تتوقف عن الحركة والتغير، حتى تصل بنا إلى فهم شجاع قادر على رؤية الأشياء في ديمومة حركتها وتغيرها، فالحياة نفسها ماهي إلا ثورة من التغير والحركة.^(٤)

يعرف كاچ مثل هذا "الفهم الشجاع" بالإشارة إلى كتابات المعماري بوكمنستر فولر الذي يراه كاچ - دون غيره من المنظرين - "كأحد أهم من يدركون الوضع العالمي المعاصر في كليته بوضوح شديد وكأحد أهم من يقدمون رؤى منهجية تامة النضج تهدف إلى استقطاب تركيزنا بعيدا عن التشاؤمية" والمواتية "لتركزه على كل ماهو" حيواتي "مبشر"^(٥)، فيستنتج كاچ ملخصا رؤى فولر التي تدعو بإمكان "مضاعفة وعدالة توزيع ثروات العالم حتى تشبع حاجات الأفراد في كل مكان" أن قيادة المجتمع الإنساني يجب أن تتسم بالجذرية، والشمولية والمعمارية في الفعل، مضيفا: "إنما أعنى "معمارية" بالمعنى الذي طرحه بوكمنستر فولر نفسه، أي كـ «تصميم شمولي متسع لحل المعضلات»^(٦). إلا أن منهج كاچ المجازي المعطاء في توظيف مصطلح معين غالبا ما يجد نظيرا مقابلا له في مؤلفات أصحاب "العامل-بي" النظرية، كما هي العادة في معظم كتابات كاچ. على سبيل المثال، يعتبر بوديلار عمارة ما بعد الحداثة أقرب إلى تفاهة الأسواق الباريسية منها إلى المشاريع الفكرية الكونية التي يطرحها فولر. فبعد أن رأى المراكز التجارية تحت -الأرضية في "لى آل" الفرنسية كنماذج معبرة كل التعبير عن مابعد الحداثياتية يصفها بأنها "نعوش حجرية تحت-أرضية" وبأنها "متاحف الحضارة المعاصرة" صممها وبنائها من استطاعوا أن يتنبأوا بـ "الرعب القادم" فتركوا ما يشير إليه "لأجيال ما بعد الكارثة" أما جيمسون فيرى معمار ما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة كعرض من أعراض اضمحلال حضاري مزمن. فانتشار ما يدعو به "الصناديق الزجاجية المترهلة" بمعظم المراكز المدنية في العالم، يشهد على ما يبدو بأن «الحداثة العليا قد ماتت ودفنت للأبد، وأن إبداعاتها التشكيلية قد نفدت نفادا كاملا ، وأن أحلامها الأفلاطونية غير قابلة للتحقق على الإطلاق».^(٨)

الهوامش:

١ -

جون كاج هو أحد أشهر الفنانين التجريبيين المعاصرين في الولايات المتحدة، عرف بتجاربه الفنية الأدائية التي تجمع بين الموسيقى الأوبراوية وغير الأوبراوية، والفنون الكتابية كالشعر والنثر والقصة.. وهي تجارب فنية تتحدى المفاهيم السائدة والتقنيات التقليدية لكل من هذه الفنون بقدر تحديها للفواصل التصويرية القائمة بينها. له الكثير من الأعمال النظرية والأدبية، منها على سبيل المثال:

- John Cage, Silence: Lectures and Writings (Middletow, com.: Wesleyan University press, 1961)

- John Cage, A Year from Monday. New Lectures and Writings, (Middletown, conn.: Wesleyon University Press, 1967)

* John Cage, M. Writings 62 - 72 (Middletow, conn.: Wesleyan University Press, 1973)

* John Cage, Empty Words. Writings 73 - 78. (Middletow, conn.: Wesleyan University Press, 1974)

* John Cage, (ed.) Richard Koswanets (1970), (New York: pages Publishers, 1974)

وقد عرفت تجارب كاج أيضا باعتمادها مفهوم «المصادفة» أو عمليات التصادف التركيبي كأحد المصادر المهمة في بناء العمل الفني. بالرغم من محاولات كاج الدائمة و الكثيرة لوضع منهاج إلى مسبق تتم عليه جدولة هذه العمليات بشكل متراتب، كأن يحدد لكل قصة أيما كان طولها أو قصرها دقيقة واحدة في الأداء العملي، ويعد مبدأ الأداء "Performance" نفسه أحد الأركان المهمة في رؤية كاج الفنية كما يشير هو نفسه في محاضراته الكثيرة المذكورة عالياً، لارتباطه بتشكيل المصادفة ووجودها كمعلم يراه كاج حتمياً في الفعل التركيبي للعمل الإبداعي. انظر على سبيل المثال:

* Caluin Tomkins, The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde, (New York: penguin Books, 1976).

* Richard Kostelanetz (ed.), Aesthetics Contemporary. (New York: Prometheus Books, 1978).

* Marjorie perloof, The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage, (New Jersey: Princeton University Press, 1981).

(المترجم)

	- ۲
- John Cage, <i>A Year From Monday</i> , (1969; rpt., Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1979),164.	
	- ۳
- Cage, <i>A Year From Monday</i> ,X.	
	- ۴
- Cage, <i>A Year From Monday</i> , 166	
	- ۵
- Cage, <i>A Year From Monday</i> , ix	
	- ۶
- Cage, <i>A Year From Monday</i> , 165	
	- ۷
- Baudrillard, <i>The Year 2000</i> ,25	
	- ۸
- Fredric Jameson, Foreword to <i>postmodern condition</i> , by Lyotard, xvii.	

استكشاف ومواضع الفضاء الشبيه:

جيمسون وكاچ

تبدو رؤى جيمسون حول فن المعمار ما بعد الحداثى مغلفة بهراء بوديلاري النزعة حول ما أسماه بوديلار «الفضاء الشبيه» وعرفه بأنه «الحالة التى يتداوب فيها الموضوع والذات أو تختلط فيها الأشياء بمتلقيها» حيث يستنتج جيمسون بمنهج ما أن:

الدهش فى التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفى بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعا لا تقدم أى «منظور» محدد على الإطلاق. القضية ليست فقط فى أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل فى أن كل الحدود المعرفة للشكل المعمارى قد تلاشت أيضاً. ذلك مدهل ومربك إلى حد بعيد وأن فى وقع هذا الارتباك الوجودى المدمر الذى تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكانى يظهر لنا تشخيص نهائى وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا فى المكان وتعريفه بصورة تعكس وعياً حقيقياً به، وهو الأمر الذى يفسر بدوره ظهور التوجه الداعى لثقافة عالمية متعددة الجنسيات تنوب فيها الهويات فتصير مفتتة غير مركزة عاجزة عن موضعة نواتها^(١).

يرد كاچ على مثل هذه المقولات، كما يمكن للقارئ أن يتوقع، بصورة أكثر تفاؤلاً وسعة، مفسراً للواجهات الزجاجية فى معمار ما بعد الحداثة بأنها ترمز إلى القدرة «على رؤية أشياء كثيرة فى آن واحد، وكأننا نحيا الآن فى روما القديمة مثلاً، فنرى تواريخ عدة تتداخل وتتفاعل فى زمن واحد»^(٢) وتبدو ارتباكات جيمسون أمام معمار ما بعد الحداثة ذات وجهين اثنين، الأول يكمن فى عجزه البديهي عن استيعاب وتحديد المساحات المدنية الحديثة باستخدام تصورات خرائطية تقليدية، أما الثانى أما الثانى فهو مترتب على الأول ومدفوع به ذلك أن جيمسون يرفض أن يتأمل المساحات المدنية الحديثة وفق التصنيفات الحديثة وتصوراتها، كالشفافية والانعكاسية والتعددية تلك التصورات التى ما فتئ كاچ يطرحها فى كتاباته، يقول كاچ مقدماً لهذه التصورات:

أعتقد أن قدراً ضخماً من خبراتنا الحياتية الآنية يتأتى لنا من خلال الاستخدام الواسع للزجاج فى فن المعمار المعاصر، فتصير خبراتنا ذات طبيعة تتصل

بأفكار الشفافية والانعكاسية والتعددية وهى تصورات غاية فى الأهمية لأن الحياة التى تمارس بقدر أقل من الزجاج هى بالضرورة حياة مختلفة^(٢).

وفى حين يشير كاج إلى أن هذه التصورات لا تزال تنتظر تعريفا نهائيا حيث يقول «إننى لا أعتقد أننا قد اكتشفنا بعد كل المفردات التى تستطيع أن تصف تماما كنه التأثير الذى يعمل فى حواسنا الأخرى، أعنى أنه فيما يتعلق بفن الموسيقى مثلا، يمكننا أن نقبل تصور كـ «التعددية»، لكن مفردتى «الشفافية» و«الانعكاسية» يصير قبولهما أمرا صعبا»^(٤)، فإن كاج يوقن فى كتاباته بأن العقلية المعاصرة قادرة بداهة على استيعاب بيئتها المحيطة بها. فحتى لو شعرنا بأن «هذه الأيام تبدو كل الأشياء وكأنها تريد الحدوث فى آن واحد» يقول كاج: «إن ألبابنا وأرواحنا تبدو مهيئة بشكل رائع التناسب - وكأنها إلكترونية - لأن تمنح هذه الأشياء جميعا انتباها متساويا وعميقا»^(٥)، ذلك أن ألبابنا وأرواحنا قادرة فى ذاتها على التكيف بل وعلى استباق كافة أنواع التغير المادى والثقافى. ومن هذا المنطلق يقول كاج فى مناقشته للقضايا الناجمة عن الابتكارات التكنولوجية «إن لدينا قوة عقلية ضخمة قد بدأنا تونا استشعار مداها وأن علينا أن نعى وعيا تاما بأن عقولنا هى بالضرورة أكثر تقدما من تكنولوجيانا»^(٦). وبرغم أن كاج يعترف فى مناقشته لأعماله المبكرة أنه لم يكن طوال تجربته الفنية متعاملا بارتياحه الحالى مع منتجات التكنولوجيا، يصر كاج أن عقلية ما بعد الحداثة ستستوعب هذه التكنولوجيا عندما تصمم عى دراستها واستخدامها كثيرا حتى تدحض فعل أسطرتها. يقول كاج:

كنت حينها أفكر أننى لا أحب هذا الاختراع الجديد المسمى المذياع، وبأننى ربما أحبته قليلا لو وجدت له استخداما فى أعمالى، مثل هذا النوع من التفكير هو عينه ما ننسبه إلى إنسان الكهف القديم فى رسوماته للحيوانات التى كان يهابها على جدران كهفه، إذ إن برسمه لهذه الصور استطاع هذا الإنسان القديم أن يستوعب خوفه ويسيطر عليه. وكنت قد تعاملت بعدها بنفس المنطق مع جهاز التسجيل الصوتى حين ظهر، حينها كنت أعد لأداء موسيقى بمدينة ميلان الإيطالية، وتأملت الجهاز فأصابتنى احتمالات كثيرة، فجلست فى أول أيامى بالمدينة ورسمت صورة كاملة له، واستطعت بفعلى هذا أن أدحض أسطوره وأسيطر عليه^(٧).

إن توازن ورصانة الجدل الذى يطرحه كاج يقدم جرعة مضادة عميقة للتأثير لنظرة جيمسون السوداوية القيامية. ففى حين يعدل جيمسون من تلميحاته السابقة التى أشارت إلى أن فنانى ومنظرى ما بعد الحداثة ربما يكونوا قد استطاعوا اكتشاف أرضيات فكرية وفنية غفلة، أو جديدة بتأكيدهم أن الممارسة العقلية ما بعد الحداثية فى تركيزها على كل ما هو عنيف وشديد تسجن الفرد «داخل نوع من الخبرة الإنسانية الذروية التى لا يمكن أن يتلوها إلا الاهتراء والزوال»^(٨)، يستشف كاج فى تأمله لهذه الممارسات معرفة أرحب «بالطاقات الضخمة»

للعقل الإنساني لا لاحتمالات اهترائه وانتهائه. وعلى هذا الأساس يفضل كاي أن يرفض القيود الإنسانية الموروثة من الماضي عن أن تحتل فكرة رغبة استنباط قيود الحاضر واستنباء قيود المستقبل الصدارة، أو - بعبارة أخرى - يفضل أن يناصر الإبداعية والابتكارية والتعلم عن أن يتمادي في التناعي والتشاكي.

يقول كاي: «إن نظم تعليمنا قد أنتجت لنا عقولا محنطة سنقوم لا محالة بتغييرها، سنمطُ عقولنا ونوسع مداركنا وأنفسنا إلى أقصاها»^(٩).

الهوامش:

- ١ - Jameson, *Flash Art*, 70.
- ٢ - Cage, *Eyeline*, 6.
- ٣ - Cage, *Eyeline*, 6.
- ٤ - Cage, *Eyeline*, 7.
- ٥ - John Cage, letter to the Village Voice, 20 Jan. 1966, in *John Cage*, ed. Richard Kostelnetz (London: Allen Lane, 1971), 167.
- ٦ - John Cage, "Conversation with Richard Kostelanetz" (1968), in *John Cage*, 25.
- ٧ - John Cage and Richard Kostelanetz, "A Conversation about Radio in Twelve Parts" (manuscript, 1985), 21.
- ٨ - Jameson, *Flash Art*, 69.
- ٩ - Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 25.

الاستغناء أم الاحياء؟

يقول كاج مادحا ومحتضنا خطاب ما بعد الحداثة التكنولوجى النزعة فى مراسلاته عام ١٩٥٦: «إن علينا أن ندرك أن وجود الآلة فى حياتنا قد أصبح وجودا مستمرا ونهائيا، على الأقل فى وقتنا الحاضر، وأن هذا الوجود يحمل طبيعية مزدوجة، إما يساهم فى تغريبنا واستغنائنا أو فى إحيائنا وإثراء قدراتنا، كل حسب ما تختار. وبالنسبة لى يبدو الخيار سهلا واضحا، هو خيار الحياة، وما علينا حينئذ إلا أن نشبع جوع هذا الخيار للتفعيل»^(١). لا يجد رفض كاج للخيار الأول وتنبيهه لقدرات الإبداع ما بعدى الحدائى على الفعل والتفاعل الإحيائيين صدى كبيرا لدى منظرى «العامل - بى» من أمثال إيجلتون وجيمسون، فبالرغم من وجود أصول وتوازيات تاريخية واضحة بين رؤى كاج لما بعد الحدائى والكثير من البرامج الفنية الفلسفية التى صاحبت إبداعات حركات الطليعة الفنية إبان الحداثة الأوروبية ككتابات مارينيتى المستقبلية^(٢) التى نادت «بمقدرة الآلة على مضاعفة الفعل الإنسانى»^(٣)، تحاول نظريات العامل - بى أن تقضى على مغزى خطاب ما بعد الحداثة اتكنولوجى فى مهده بتحديد قدرته على النفع الإنسانى، فلم يقنع إيجلتون - مثلا - بوصف ما بعد الحداثة قاطبة بأنها معدومة الشخصية فاقدة الهوية والتميز، بل زاد على ذلك بوصفه لها بأنها «نكتة سخيفة ظهرت على حساب الطليعية الثورية» (الرأسمالية والحداثة - ص ٦٠) على العكس، ربما يكون افتراضنا أكثر دقة من ذلك لو قلنا إن رؤى أصحاب «العامل - بى» الضبابية الكارهة للإنسان ما هى إلا «نكات سخيفة» ظهرت على حساب حالات الإبداع الغفل التى اكتشفها مبدعو ما بعد الحداثة الطليعيون.

وأخيرا وليس آخرا، تحاول هذه الدراسة رسم المحاور العامة التى تشكل مركز الإبداع ما بعد الحدائى الجديد أو ما أسماه جيمسون فى أحد اصطلاحاته الأكثر تفاؤلية «المنطق الثقافى الجديد» والتى لا تزال فى شبق للتعريف والموضعة فى خريطة الفكر العالمى، وهى على ذلك لا تطمح - أى هذه الدراسة - للوصول إلى تعريف كلى شامل لمجمل توجهات ما بعد الحدائى بقدر ما تأمل فى دحض الأسطورة التى خلفتها تنظيرات «العامل - بى» عن طريق

دراسة الأطروحات المقابلة وتحليل مغزاها الذي أراه في ذروته متمثلاً في مجموعة من المبدعين والمفكرين الأمريكيين المساهمين بالنظرية والتطبيق - إن لم يكن بالابتداء والإنشاء - في وجود التيار الفكري والفني الذي أسميته «العمل - سى». بالنظر إذا إلى هذين التيارين الفكريين وبالتحاور والتداخل في طرحهما النظرى ستحاول هذه الدراسة تبيان أن أصحاب «العامل - بى» قد أساعوا فهم الكثير من الأطروحات الدقيقة التى قدمها أدباء ومنظرين أوروبيين من أمثال ولتر بينجامين، ورولان بارت، وجان بوديلار، فربما استطاعت هذه الصفحات أن تمنح أعمالهم عدلاً لم تلقه على أيدي أصحاب «العامل - بى».

الهوامش:

- ١ -

- John Cage, Letter To Paul Henry long, 22 May, 1956 in, John Cage, 118.

٢ - المستقبلية "Futurism" هى حركة أدبية وفلسفية بدأت فى أوروبا فى مطلع هذا القرن ١٩٠٩ على يد الشاعر الإيطالى فليبو مارينيتى Filippo Marinetti الذى دعى برفض التاريخ والماضى والتقاليد وإلى البحث الدائم المستمر عن أشكال فنية وفكرية جديدة، وأساليب وتقنيات جديدة، وذوات إنسانية جديدة. وبرغم قصر عمر هذه الحركة الأدبية فإن انتشارها كان سريعاً ومؤثراً خاصة فى فرنسا وروسيا إبان وبعد الحربين العالميتين.

انظر:

- Johua C.Taylor, "Futurism: Dynamism as the Expression of Modern World", in Theories of Modern Art, Herschel B. Chipp, (Los Angles: University of California press 1988).

(المترجم)

- ٣ -

- Jameson an, *Flash Art*, 69.

بنجامين وفقدان "هالة" الإبداع

ربما يمكننا أن نتتبع أصول التوجه الفكرى الذى أسمىته «العامل - بى» أو على الأقل بعضاً من التصورات التى ساهمت فى إنتاجه منذ فجر بدايات حقبة ما بعد الحداثة، فى مقالة وولتر بنجامين^(١) الشهيرة "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" أو «العمل الفنى فى عصر الإنتاج الصناعى» عام (١٩٣٦). فى هذه المقالة يتأمل بنجامين - على حد تعبيره - «تقلص»، و«ذبول»، و«تدمير» ما يسميه بـ «هالة الفن»، أو «الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفنى الخالصين، مفترضا أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقاً عن كونها جزءاً لا يتجزأ من نسيج التقاليد «الفنية والحضارية» ومستنتجا أن «تقنيات أو آليات الإنتاج الصناعى من شأنها أن تعمل على فصل المنتج المخلوق عن أبعاده التاريخية داخل التقاليد» ومن ثم «تتهاوى وتنتهى فى عصر الإنتاج الصناعى «هالة» العمل الفنى (ص ٢٢٣ - ٢٤٠) أو تفرده وخصوصيته، ما يطرحه بنجامين يبدو فى أحسن صورة ممثلاً لجانب وحيد مما يمكن أن تكون عليه الأمور.

فباعتبار الرؤى الفنية المبكرة التى أطلقها بعض المناصرين القدامى للتوجه الفنى والفكرى الإيجابى الذى أسمىته «العامل - سى»، من أمثال الفنان المستقبلى كارلو كارا، ربما يمكن لهؤلاء الفنانين الذين يستخدمون فى أعمالهم أدوات تكنولوجية صناعية، أو الذين تطرح أعمالهم خطاباً ذا ألوان فنية ميكانيكية، أن يفترضوا أنهم - كما يقول كارا - «بدايات أولية لنوع مستجد من الحواس الفنية» وأنهم رواد «تقليد جديد خاص بالقرن العشرين»^(٢). فى مقالته المعروفة "History of Experimental Music in the United States" «تاريخ الموسيقى التجريبية فى الولايات المتحدة» يطرح جون كاچ الافتراض نفسه عن العقلية الأمريكية، يقول كاچ:

إن للولايات المتحدة على وجه الخصوص، مناخاً فكرياً وعقلياً يناسب عمليات التجريب الفنية والفكرية الجذرية. فنحن كما يقول جرتروود شتين «أقدم» دولة فى القرن العشرين وأود أن أضيف لذلك أننا كذلك بقدرتنا على معرفة «الجديد»..

ذات مرة وأنا بمدينة أمستردام الهولندية، قال لى أحد الموسيقيين الهولنديين: «من المؤكد أنك تواجه صعوبة كبيرة وأنت بالولايات المتحدة فى كتابة الموسيقى، إذ إنك هناك بعيدا جدا عن مراكز الأصول الموسيقية فى أوروبا»، فقلت له: «من المؤكد أنك تواجه صعوبة كبيرة وأنت فى أوروبا فى كتابة الموسيقى إذ إنك هناك قريباً جدا من مراكز الأصول الموسيقية فى أوروبا»^(٣).

وبالرغم مما أشار إليه بنجامين فهو لا يزال بدرجة أو بأخرى يشارك حماس كل من كارا وكاچ للتجريب الفنى الجذرى وللجدة التكنولوجية؛ إذ يرى بنجامين أن «التغير فى المستوى التكنولوجى» هو شرط أساس «لنشوء أى نوع فنى جديد» (ص ٢٣٩) ذلك النوع الفنى الذى يفترض أن تكون له «هالته» الجديدة الخاصة به، وتقليده الجديد الخاص به. إلا أن بنجامين يبدو أقل حماسة وإيجابية عندما يوحى بأن الإبداع التكنولوجى من شأنه أن يؤثر سلبيا على الفن. فالتقدم التكنولوجى الخاص أو الإبداعى الصناعى الجامد، مثله فى ذلك مثل الإبداع القبل - تكنولوجى الجامد أو الخاص، ربما يحبط المنظر الحضارى ويوهمه بتأثير سلبى على الفن والإبداع. إلا أن وجود الحضارة الصناعية أو التكنولوجية فى حد ذاته لا يعنى بالضرورة إلغاء الإبداع الفنى الحقيقى تقليديا كان أو حديثا. يقول كاچ فى حديثه عن «التجريب الموسيقى»: إن «انبثاق شئ جديد فى الفن لا يعنى بالتبعية حرمان القديم من مكانته التى احتلها، فكل تكوين إبداعى له مكانه الخاص به الذى لا يستطيع أن يتعداه فيحتل مكان تكوين إبداعى آخر، وكلما كثرت هذه التكوينات، ازداد الأمر إثراء وغنى» (الصمت، ص ١١).

الهوامش:

١ - ولتر بنجامين "Walter Benjamin" (١٨٩٢ - ١٩٤٠) هو فيلسوف وناقد أدبى ألماني من مؤسسى ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية التى ظهرت بمعهد الدراسات الاجتماعية "Institute For social Resarch" بفرانكفورت عام ١٩٢٩. ومن أهم ما تعرف به هذه المدرسة هو محاولتها إنشاء علم نقدى خاص بالمجتمع، فمن آرائهم أن النظرية النقدية ما هى إلا طريقة أخرى للتفلسف، يستطيع بها الفكر أن يمزج المظاهر العامة للوعى الفلسفى بإنجازات العلوم الاجتماعية. أما هدفها النهائى أو طموحها الأخير، فربما يمكن تلخيصه فى محاولتها دمج النظرية فى الممارسة دمجا كليا شاملا، يمنح الرؤية قوة يستطيع بها الفرد أن يتخلص من قيوده الضاغطة عليه فى مجتمعه، مؤسسا بذلك لمجتمع عقلانى يرضى حاجات أفرادهِ وطموحاتهم.

انظر على سبيل المثال:

- Tom Bottomore, The Frankfurt School: Key Strategies (New York: Routledge 1984).

- Robert Audi, The Cambridge Dictionary Of Philosophy, (New york: Cam-

bridge University Press, 1995).

- Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy*, (New York: Oxford Uni. Press, 1995).

وقد تميز فكر بنجامين بنزعة ماركسية تؤمن بأهمية أن يكرس الفن أدواته «للممثل الواقعي» لقيم البروليتاريا (الطبقة العاملة) الإيجابية، فمن آرائه أن الفن في العصر الحديث (أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين) قد تغيرت خبرته لدى الأفراد من خلال نشوء حركات اجتماعية رأسمالية حديثة، تلغى القيم الفردية أو تحولها إلى أدوات ميكانيكية في كل اجتماعي موجه للأفراد كالفاشية والنازية؛ مما أسس لتحول جذري في طبيعة التجربة الفنية من تكوين معلم ومرب للحواس والفكر إلى مجرد سبيل للإشباع والتكريس، أو إلى مجرد قضية تختص بالذوق وحده. وعليه يرى بنجامين أن «تسييس الفن» أو تحويله إلى أداة وعيية يمكنها أن تنسرب في حضارة الأفراد، هو أحد الحلول الماركسية التي يمكنها أن تخلص الوعي العام مما انسرب فيه من زيف فرضته هذه النظرات الاجتماعية الرأسمالية الجامعة والمعممة.

من أعمال بنجامين:

- Walter Benjamin, *Illuminations*, Harry Zohn (trans.), (London: Fontana press, 1937).

- Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A lyric Poet in the Era of High Capitalism*, (London: Routledge, 1983).

(المترجم)

- ٢

- Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini, "The Exhibitors to the Public" (1912), Coroline Tisdall (trans.) in *Futurist Manifestos*, 49.

- ٣

- John Cage, *History of Experimental Music in the United States* (1958) in *Silence*, (1961), (Middletown, conn.: Wesleyan University Press, 1983), 73.

ستظهر كافة الإشارات لهذا المرجع داخل متن الدراسة.

بارت وبيلسى و«موت المؤلف»

تبدو معظم التصورات المغالطة التى تشكل توجه «العامل - بى» مؤسسة على رفض نقاد هذا التوجه ومنظريه السوداويين إدراج مثل هذه الأبعاد الفنية والمثرية فى رؤاهم عن الثقافة المعاصرة، التى تركز بأسلوب أو بآخر على اضمحلال أو موت هذا أو ذاك من التقاليد والأعراف الفكرية أو الثقافية أو الفنية، مهللين وناعين هذا الاضمحلال للدرجة التى يظهر بها تاريخ ما بعد الحداثة وكأنه تاريخ للانقراض والفناء، لا رصد لسلسلة متواصلة من الإبداع والابتكار. وكما ذكرنا أنفاً، بدأ ولتر بنجامين هذا الاتجاه برؤيته التى تقول بانتهاء «هالة» الفن.

وعندما أعلن رولان بارت «موت المؤلف» قائلاً بأن «النص من الآن فصاعداً على كافة مستوياته وبجميع أنواته منذ صناعته وحتى قراءته يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غياباً كاملاً»^(١) اتخذ المتعصبون البعد بنيويين والبعد بارتيين، من أمثال كاثرين بيلسى، من هذه المقولة ذريعة أخرى لإعلان اضمحلال آخر وموت آخر، مشيرين كما تقول بيلسى - إلى أن «الحقبة التى ازدهرت فيها ميتافيزيقيا الغياب والحضور، بكل ما فيها من مناهج تحليلية أو تأويلية أو جدلية، تدور حول مركز وحيد خارج عن نطاق التساؤل والتشكيك، محكوم عليه بالفناء والانتها»^(٢).

قد تبدو هذه الرؤية لأول وهلة حسنة المظهر، إلا أنها لم تنتبه لأعماق النقد البارتي المخادع فى دقته أحياناً، فاقتربت منه اقتراباً شبه متهور وبالضرورة غير دقيق. فهؤلاء الذين يعرفون مقولة بارت - التى تبدو ساخرة فى هذا السياق - أن المؤلف فى عملية الكتابة «يستطيع فقط أن يتبع لمحات خارجية مسبقة، لا داخلية جديدة يفرزها الكاتب من أعماقه حال الكتابة نفسها» وأن ما يفعله حينئذ هو مجرد عملية «خلط للكتابات»^(٣) الموجودة بالفعل لا ابتكار كاملاً وابتداعاً خالصاً، يعرفون أن ذلك يدحض رؤية بيلسى للنقد البارتي الذى أكد فيه المؤلف - «رولان بارت» - بصورة أصيلة فى إبداعها استحالة وجود إبداع كامل أو ابتكار خالص يخرج من قريحة المؤلف وحده، وتستنتج بيلسى فى محاولتها تثبيت مقولاتها وتحويلها إلى قواعد

عامة لها صفة التعليمية والأستاذية، إنه «فى الحقيقة، ذاتية الكاتب التى بالضرورة تكونها اللغة ما هى إلا قاموس جاهز بالفعل تبين مفرداته أو مداخله من خلال بقية كلمات اللغة ومفرداتها فى حلقة أبدية بين المفردة المدخل والشرح المبين.. ولأن المؤلف على هذا الأساس لن يستطيع أن «يعبر» عن ذات خالصة فى وحدويتها واختلافها، يكون فعل الكتابة ذاته هو مجرد تجميع لمقتطفات نصية متناصة». (النقد فى الممارسة: ص ١٣٤).

فى الحقيقة وكما أكد مرارا بارت نفسه فى أعماله اللاحقة، فإن تجميع المقتطفات النصية فى فعل الكتابة يولّد تأثيرين متميزين: أولهما: هو السطحية أو ثنائية الأبعاد وانطفاء الملامح المميزة التى تطرحها أعمال فنية يعتبرها بارت قابلة للتقليص أو الجدولة تحت أعراف فنية موجودة بالفعل فيما أسماه بحالة التكريس التصوراتى "Studum"، وثانيهما: هو تلك الآثار الغامضة التى تتركها ذات المؤلف و«هالة» التأليف والجدة أو الإبداع الأصيل التى تطرحها أعمال فنية يعتبرها بارت غير قابلة للتقليص أو الجدولة تحت أعراف فنية موجودة أو معروفة ويربطها بحالة الأصالة التصوراتية "Punctum" فى فن التصوير^(٤). باختصار تتحدى نظريات بارت حالة السخط وكره الإنسانية التى يطرحها «العامل - بى» وتؤكد فى النهاية ثقة مارتينى وكاچ فى الوسائل أو الأدوات الفنية المبتكرة، مشابها بدرجة ما صمويل بيكت الذى برغم كونه أحد الأعمدة الأولى «للعامل - بى»، اتخذ من جهاز التلفاز وسيلة للتجريب الفنى، وأعلن أسفه أن الوقت لم يسعفه للدخول الموغل فى حالة الإبداع المتعدد الوسائل المعاصرة^(٥).

هوامش:

- ١

- Roland Barthes, "The Death of the Author", in *Image-Music-Text*, 145.

- ٢

- Catherine Belsey, *Critical Practice*, (London: Methuen, 1980), 137.

جميع الإشارات القادمة لهذا الكتاب ستظهر فى متن الدراسة.

- ٣

- Barthes, "The Death of the Author", 146.

- ٤

- Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.), (New York: Hill and Wang, 1981), 51.

٥ - أعرب صمويل بيكت فى حوار مع المؤلف بتاريخ ١٩٨٦/١/٣٠ عن أسفه لعدم استطاعته اتخاذ الطريق التكنولوجى إلى «أبعد مدى».

برجر وموت الطليعة الفنية

نادرا ما يطرح منظرو ما بعد الحداثة الأوروبيون المساهمون في تكوين «العامل - بي» رؤية فكرية تشابه في نفاذها وأعماق أبعادها ما تقدمه رؤية المنظر الألماني بيتر برجر.

يرى برجر أن التلقائية المدهشة التي تبديها الأساليب والتقنيات الفنية المعاصرة في سعيها اليأس نحو إثبات الذات تجعل من المحال «لأي من الحركات الفنية في عصرنا هذا» أن «تدعى بشكل موضوعي أنها استطاعت أن تضيف تقدما تاريخيا ما عما سبقها من حركات»^(١) فمن وجهة نظر برجر يشترك قدر التشابه والعمومية الشديدة بين الممارسات الفنية المعاصرة مع نجاحها التجاري في تحييد أية معالم إبداعية «طليعية» كان من الممكن أن تفرزها مثل هذه الممارسات. يقول برجر:

ولكى نحدد الأمر بشكل أكثر دقة نقول بأن الطليعية المعاصرة تحيد وتحول الفن الطليعي إلى تكوين مؤسساتي، نافية بذلك مقاصد الطليعية الأصل ومبادئها الأساس، بغض النظر عن وعي الفنانين أنفسهم بقدر التمرد أو التحرر الذي تقدمه أعمالهم الفنية.. فالأمر هنا يرتبط بالصفات الاجتماعية وبالحالة الاجتماعية التي تخرج من خلالها أعمالهم، ومن ثم بالتأثير الاجتماعي الذي تخلفه تلك الأعمال، لا بقدر وعيهم بممارساتهم ونشاطاتهم الفنية. (نظرية الطليعية: ص ٥٨)^(٢).

تبدو استنتاجات برجر ومقولاته مستمدة من حدود تصوره أو تعريفه الخاص لما يراه بوصفه «النوايا والطموحات الأصلية أو المبدئية لحركات الطليعة الفنية». فبرجر يرى أن الفن الطليعي الحقيقي لا يمكن اعتباره كذلك بانفصال عن توجهاته الاجتماعية ونواياه المؤسساتية. فوفقا لبرجر مثل ذلك الفن يجب أن «يخرج عن أنظمة التمثيل»^(٣) الفن التقليدي، كما يجب عليه فيما يبدو، أن يرفض أو ينكر إنكارا تاما «كافة قيم المؤسسة الفنية في الفن» كي يكون فنا طليعيا (نظرية الطليعية: ص ٦٣) وعليه ينكر برجر وجود أي تجريب فني طليعي معاصر من الأساس، ذلك أنه يرى بإصرار مشوش من جهة أولى أن فن ما بعد الحداثة الطليعي يجب

أن يتعايش تعايشا تلقائيا مع الأنظمة الفنية المعاصرة التي تعتمد التمثيل التقليدي بالمعنى المذكور أعلاه كنهج إبداعي أول، ومن جهة ثانية أن يبدو راضيا بما قد يلصق به من صفات الشذوذ أو الغرابة الشديدة وبكونه فى الوقت ذاته سلعة فنية أو منتجا فنيا داخل المؤسسة الثقافية/ التجارية المعاصرة التي أسماها برجر «المؤسسة التي هي فن» The Institution "that is Art" أو «المؤسسة الفن».

ومن ثم يرى برجر أن «الأدوات والتقنيات التي ابتكرتها الطليعية الفنية بغرض الصعود على الفن إلى الإنسان أو بغرض ما يناهض الفن كتكوين تابع، استخدمت فى عصرنا هذا لأهداف فنية» ولذا يستنتج برجر أن مثل هذه الاستخدامات الفنية «تفقد هويتها كأعمال بعد - فنية أو ضد - فنية» وتصبح حينئذ فى أماكنها المتحفية «أعمالاً ذاتية الطرح كغيرها من الأعمال المثيلة» (نظرية الطليعية: ص ٥٧).

تبدو الأزمة التي وقع فيها برجر منبثقة من أو مؤسسة على إصراره الشديد على تعريف وتحديد إبداع ما بعد الحداثة بكل مجالاته وتوجهاته من وجهة النظر الضيقة والمختزلة التي تبناها الشق السياسى اليسارى لحركات الطليعية الفنية فى مرحلة الحداثة الفنية، والتي لا تمثل إلا وجها واحدا من أوجه هذه الحركات. فكأن برجر يحاول ليس فقط أن يلبس الجديد لباسا قديما، ولكن أن يلبس الجديد أكثر ملابس القديم «حمرة» فالطليعية الفنية الحداثية تقع على الأقل فى ثلاثة أنواع من الأعمال التي تهدف للوصول إلى حالات بعد - فنية أو ضد - فنية، أكثرها «بعدية» أو «ضدية» ربما كانت أعمال «مارسيل دو تشامب» التي - كما أشار دو تشامب نفسه - لم تطمح للوصول إلى أهداف سياسية أو جمالية أيما كانت درجة تجريدتها بل كانت «طارحة لردود أفعال هي لا مبالاة رؤيوية تغيب فيها قيم الذوق التقييمى غيابا كاملا.. حتى تصوير وكأنها حالة كاملة من الخدار»^(٤).

أما النوعان التاليان فيشير إليهما كرت شفترز على التوالي بأنهما موصوفان أولا: بسعيهما «نحو الفن فى ذاته» وهى حالة الأعمال التي يعرفها برجر باستخدامه لمقاصد «بعد فنية أو ضد فنية فى محاولتها للوصول إلى أهداف فنية»، وثانيا: بسعيهما نحو مقاصد سياسية بحتة كأعمال هالسنبك^(٥).

وبالمثل تظهر أعمال ما بعد الحداثة الطليعية أقطابا متشابهة لا قطبا واحداً أو نوعاً واحداً، ومن هذا المنطلق تبدو استنتاجات برجر محجمة ومختزلة، لافتراضها من جانب أول: أن الفن الطليعى يجب أن يتوجه برمته نحو السياسة وإلا فلن يكون فنا طليعيا، ومن جانب آخر: لافتراضها غير المبرر أن فن ما بعد الحداثة الطليعى يجب أن يتبع أطروحات وتقاليد الفن الطليعى فى الحداثة، فعلى أحسن الأحوال يعرف برجر ممارسات فن ما بعد الحداثة الطليعى تعريفا سلبيا عن طريق محاولة تحديد الأوجه التي بها يختلف هذا الفن عن أمثلة معينة يعدها برجر أصوله الطليعية فى مرحلة الحداثة الفنية. أما على أسوأ الأحوال فبرجر مثل غيره من المساهمين فى «العامل - بى» يسئ الحكم بصورة ميلودرامية على آليات ثقافة وفن ما بعد

الحدثا الشديدة التعقيد عن طريق اختزال تداخلاتها وأفاقها ومراحلها وأنواعها فى جدل يحاول فيما يبدو أن يصل إلى ما يمكن تسميته «الحل الأخير» أو القول الفصل، ليس فقط عن فن ما بعد الحدثا ولكن عن فن الحدثا الطليعى أيضا.

فبرجر بتعريفاته المتحمسة التى تقول بـ «الاستنتاج الأخير» و«التطور المكتمل» (نظرية الطليعية: ص ٢٦) و«النقطة الفصل» (ص ٤٩)، و«الإلغاء التام» (ص ٤٦) لهذا أو ذاك من الأعراف الفنية أو القيم المؤسسية، يصر أن الفن الطليعى يجب لكى يكون كذلك أن يرفض رفضا تاما أو يلغى إلغاء كاملا المؤسسة وقيمها من كنهه وممارستها وإلا سيرفضه ويلغيه مؤرخوه ونقادها. فالجدل الذى طرحه برجر فى كتابه «نظرية الطليعية» "The Theory of the Avant-Garde" إذن يحاول أن يلغى ما يبحث، يحاول أن يلغى وجود الفن الطليعى الذى يبحث فيه، إذا يرى أن حقبة ما بعد الحدثا تشهد «انتهاء حركات الطليعية الفنية»^(٦).

هوامش:

- ١

- Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trans.), (Manchester, Eng: Manchester University Press, 1948).

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر فى متن الدراسة.

- ٢

يقدم بيتر برجر فهما للطليعية الفنية أو لفلسفات حركات الطليعية الفنية التى بدأت فى أواخر القرن السابق وحتى منتصف القرن الحالى تقريبا كالدادية "Dadaism"، والتكعيبية "Cubism" والسريالية "Surrealism" وغيرها الكثير من الحركات والأساليب الفنية فى معظم مجالات الإبداع المعروفة، بوصفها حركات برجوازية متطلعة لتغيير الإدراك الإنسانى للوجود والذات والمجتمع والحياة بشكل عام، من إدراك يؤمن بإمكانية الرؤية الموضوعية، لإدراك ينفى هذه إمكانية نفيا مطلقا ويستبدلها بالذات الإنسانية كمصدر أول وأخير للمعرفة، وبالمحاولة الدؤوب لمعرفة هذه الذات كإمكانية الوجود الأولى والأخيرة، وبمحاولة إرضاء ما يعرف عن هذه الذات من نوازع ورغبات كسبيل وحيد للتحقق الإنسانى وتلخيص لما يمكن للإنسان السعى نحوه، ومن هذا المنطلق اعتمدت الطليعية الفنية وفلسفتها - وفقا لما يطرحه برجر - نفسها بوصفها أداة هذه المعرفة وتحقيق هذا الإرضاء الإنسانى، مقدمة بذلك نوعا من الفهم السياسى للمجتمع يرفض قيم المؤسسة أيا كانت ويعتبرها قيما لا إنسانية مزيفة يفرضها وهم الفهم الموضوعى للعالم، ومحاولات هذا الفهم القاهرة لفرض أقصى درجات السيطرة والتحكم على المجتمع.

- عن رؤية بيتر برجر.. انظر المرجع السابق.

- حول حركات الطليعة الفنية انظر:

- Nichos Stangos, (ed.). *Concepts of Modern Art* (London: Penguin Books, 1991).

- Hersche B.Chipp, (ed.), *Theories of Modern Art*, (Los Angeles: University of California press, 1958).

(المترجم)

٣ - يشير التعبير "Representation" «التمثيل» في هذا السياق إلى تقليد أو تمثيل الفن في أى من أنواعه لحالات اجتماعية أو اقتصادية أو إنسانية أو طبيعية ما، بمعنى محاولة الفن أن يكون مختصرا أو معمقا أو مفتتا أو مقلدا لأى من هذه الحالات مما يفقده - وفقا لبرجر - صفاته الاستقلالية التى تعرفه ككيان غير تابع، مثلما ظهر فى الحركات الفنية السابقة لمرحلة «الحداثة الفنية» كالرومانسية والواقعية.

انظر:

- T.E.Hulme, "Romanticism and Classicism", in *20th Century Literary Criticism: A Reader*, David Lodge (ed.), (London & New York: Longman, 1972).

(المترجم)

- ٤

- Marcel Duchamp, qtd. by Hans Richter, in *Dada: Art and Anti Art*, David Britt (trans.) (1965, rpt., London: Thomas and Hudson, 1970), 89.

- ٥

- Kurt Schwitters, "Merz" (1920), Rolph Monnheim (trans.), in *Dada: Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.), (1951, rpt., New York: George Wittenborn, 1976), 60.

٦ - يشير ليوتار إلى هذا النوع من التوجهات الفكرية فى سياق أكثر عمومية قائلا: «عندما تتخذ السلطة اسم أحد الأحزاب السياسية لنفسها، تنتصر الواقعية ومشتقاتها، كالكلاسيكية الجديدة، على الطليعية التجريبية بتشويهها ومنعها ورفضها» (الوضع ما بعد الحداثة: ص٥٧).

بونيتو - أوليفا، وبوديلار وانتهاء الجديد

تتبدى نفس أنواع الأطروحات والاستنتاجات تقريبا فى كتابات المؤرخ الفنى الإيطالى أرتشيلى بونيتو - أوليفا، إلا أنها تختلف قليلا بنزعتها الحادة وجدلها العنيف.

ف (بونيتو - أوليفا) يمزج نظرية برجر بحماسته الشديدة للتعبيرية التى أحيهاها التوجه الفنى الإيطالى المعروف بـ «عبر الطليعية»^(١) "Trans - avant - garde" من جهة، وبالرؤى التخيلية التى طرحها المنظر الفرنسى جان بوديلار من جهة ثانية، ليخرج بتشخيص يعرف فيه موت الطليعة التكنولوجية فى فن ما بعد الحداثة، أو نفى أى جدوى جمالية أو عقلية لها؛ محاولا بذلك إعطاء التوجه الذى أسميته «بالعامل - بى» دفعة محيية. فوفقا لمنطق بونيتو أسست السطحية التى تتعامل بها وسائل الإعلام المعاصرة «لتهاوى واهتراء الصفات التفاؤلية الإيجابية والتاريخية التى كانت ملاصقة لحركات الطليعة الفنية، أو سببت - بتعبير آخر - تدمير فكر التقدم والنمو الذى شكل جزءا من قلب التجريب الفنى الطليعى ومن لب بحثه الدؤوب عن تقنيات وأدوات فنية جديدة»^(٢).

يشير بوديلار إلى أثر أكثر سوءا وسوداوية من ذلك عندما يعرف ما يسميه بـ «تصفية المرجعيات» جميعها، فوسائل الإعلام المعاصرة كافة وفقا لأطروحات بوديلار على ما يبدو لا تفتقد فقط للهالة أو الواقع الاجتماعى المفترض، ولكنها تعمى وتحرف وتذيب الواقع فتحوله إلى نسخة مشابهة له خالصة فى زيفها وبعدها عنه، هى نسختها الخاصة بها، تقدمها بوصفها «الواقع»، تلك الحالة التى أسماها بوديلار «المشابهة» "Simulacrum"^(٣)، إلا أن بوديلار، ك (رولان بارت) و (ولتر بنجامين) من قبل، يعترف أيضا بأن الوسائل التكنولوجية الحديثة، برغم ما لها أو بها من حدود ونواقص، يمكنها أحيانا أن تنتج هالتها أو وقعها الفنى الخاص بها، أو بتعبير بوديلار نفسه يمكنها أن تولد «فحشها الغامض الخاص بها»^(٤).

هوامش:

١ - يتكون التعبير "Trans - avant - garde" من بادئة "Trans" بمعنى عبر أو خلال ، وجذر "avant-garde" بمعنى الطليعة الفنية مستمد أصلاً من القاموس العسكرى الذى يشير فيه إلى مجموعة صغيرة نسبياً من الجنود تكون هى «طليعة» الجيوش فتسبقها وتمهد لوصولها. أما فى سياقات الفلسفات الحضارية، فقد استخدم هذا التعبير "avant - garde" فى أواخر القرن السابق وأوائل القرن الحالى، للإشارة إلى حركات فنية تهدف «للإغارة» على القيم والأدوات الجمالية أو الفنية التقليدية مثل المستقبلية والدادية، والتكعيبية وغيرها، ومن ثم يشير التعبير «عبر طليعى» أو «عبر الطليعية» إلى توجه فنى بدأ فى إيطاليا منذ الستينات من هذا القرن، يقف موقفاً انتقائياً من حركات الطليعة الفنية التاريخية، فيمزج بين أدواتها ويحاول دمج فلسفاتها وتقنياتها فى توجه فكرى وفنى عرف بهذا الاسم.

انظر:

- Jeremy Hawthorn, A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, (London: Edward Arnold, 1992), p. 107.

(المترجم)

- ٢

- Achille Bonita - Oliva, *Trans - Avantgarde International*, Dwight Cast and Gwen Jones (trans.), (Milan: Giancarlo Politi Editore, 1982), 8.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

- ٣

- Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", Plul Foss and paul Patton (trans.), in *Simutations*, (New York: Semiotexte, 1983), 11.4.

- ٤

- Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, John Johnston, (trans.) in the *Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), (Port Townsend, wash.: Bay, 1983), 130.

بيكت وبرخت وإغراءات الـ «ضد - سردي»

يبدو أن تبرؤ ما بعد الحداثيين أو اللاسرديين الرواد من أمثال برخت وبيكت من بنى الكتابة السردية واللاسردية^(١) التقليدية على حد سواء في مرحلة الحداثة، قد مهد الطريق بدرجة ما أمام استنتاجات بوديلار وتحليلاته لمثل ما بعد الحداثة وقيمها. فقد رفض كل منهما الخطاب الواقعي وازدراه، وتعامل معه بوصفه كما يقول بيكت «زمنًا مسروقًا».. يقف ساكناً ميتاً كلما عن لسارقه أو لقاتله هوى استدعائه^(٢). أو كما يقول برخت: نوعاً من «النمو الخطي التقليدي»^(٣) ثنائى الأبعاد. وكلاهما أيضاً قد رفض الخطاب الرمزي الذي ينفي بلاغات اللغة وجمالياتها، كأعمال الشاعر الإنجليزي بروتس، بوصفه، كما يقول بيكت، نوعاً من أنواع «الالتفاف المنسجم على الذات والإصرار على تزييفها»^(٤). ومن ثم قدمت أعمال برخت وبيكت وجوداً لا سردياً خاصاً يرفض أطروحات الواقعية وتعالى الرمزية في آن واحد؛ يرفض التابع والتسلسل الذي يبدو على السطح منطقياً متماسكاً، ويرفض الوعي المتعالى على النص، وجوداً يقاوم نعومة النص وادعاء الحقيقة ومركزية الرؤية عند الواقعيين، ويقاوم في الوقت ذاته تأليه الوعي واعتبار النص مجرد سبيل، له كما ادعت أطروحات الرمزيين وكتاباتهم.

ذلك هو التحدى البيكتي الذي لخصته مقولته «من منا يستطيع أن يقدم شيئاً مفهوماً بصورة مطلقة»، وتلك هي المقاومة البرختية التي أوجت بها مقولته «ما هو فوق العادة، عادة لا يصدق»^(٥) من هذا المنطلق، يبدو الاختلاف بين أساليب ورؤى كل من برخت وبيكت ممثلة أو مقابلة للاختلاف بين أنواع الكتابة اللاسردية في بدايات ما بعد الحداثة، أى بين الكتابة اللاسردية التي تقدم مغازى سياسية، ومثيلاتها التي تقدم مغازى فلسفية أو تأملية. فعلى حين تعكس كتابات بيكت اللاسردية، كما تشير الأمثلة في الجزء الثانى، إيماناً عميقاً بعجز اللغة وقصورها، وألما جما بالحياة، ورغبة عارمة في معرفة الذات، تميل كتابات برخت اللاسردية للدخول في أسئلة أيديولوجية واجتماعية معينة ككتابات حول مفهوم «العظمة» فى شخوص التاريخ.

ومن ثم تبدو النظرات التحليلية التى تتخذ من إحدى هاتين الرؤيتين (رؤية بيكت أو رؤية

برخت) منطلقاً وحيداً أو نموذجاً فرداً لها في تعريف الأعمال اللاسردية في ما بعد الحداثة برمتها، تبدو هذه النظرات أحادية المنطق وفردية المفهوم، فهؤلاء الذين يصرون على امتصاص مقولة بيكت: "أن تكون فناناً هو أن تفشل كما لم يفشل غيرك من قبل"^(٦) يعرفون أدب ما بعد الحداثة وتجاربها الفنية برمتها أو يختزلونها في عبارات بلاغية كـ «أدبيات الفشل»، أو «فن الفشل»، أو كـ «منطق العجز» أو «من القدرة إلى العجز»^(٧) الأمر الذي يعكس مدى اعتناقهم لرؤية بيكت وتصورات لا مدى تحليلهم لكتابات ما بعد الحداثة وتجاربها. تماماً مثل هؤلاء الذين يقرأون أدب ما بعد الحداثة من منطق أو نموذج برختي خالص يستقطبون به كتاباً ونقاداً من أمثال كاثرين بيلسي فينتهى بها الأمر إلى أن تقول بأن معظم الاتجاهات الأدبية المقاومة للواقعية التعبيرية تطمح «لكتابة نوع جديد من النصوص يعتمد التناقض والتنافر» على الطريقة البرختية أساساً له، ومن ثم «تنفّر هذه الكتابات متلقيها عنها وعن فلسفتها معاً». والأمر المدهش حقاً، أن الاتجاهين الأوروبيين (بيكت وبرخت) ليسا وحيدين بل يثالثهما اتجاه أمريكي في الكتابة اللاسردية خاص بأعمال ما بعد الحداثة متعددة الأدوات كأعمال جون كاچ، ولورى أندرسن، وفيلب جلاس، وروبرت ولسن.

هوامش:

١ - يشير المصطلح "anti-narrative" (ضد سردى) وقرينه المصطلح "non-narrative" (لا سردى) إلى نوع من الكتابة الأدبية يرفض السرد كنموذج كتابى يمثل تفاعلات الوعى الإنسانى بكل ما بها من تناقض وعدم انسجام، ويعتبره نوعاً من التزييف أو القصر تمارسه البنى التنظيمية السائدة فى المجتمع على اللغة والإدراك الفنى، ومن ثم يرفض هذا التيار منهاج الكتابة التقليدية التى تعتمد تصورات كالخطية "linearity" - أو الكتابة فى سطور، بحيث ينفرد المعنى كما لو كان فى خط مستقيم - والمنطقية "Discursiveness" والتسلسل "Concatenation"، وغيرها من الأفكار التى تصب فى فكر الاستمرارية "Continuity" والانسجام "Harmony" ويعتمد أفكاراً أخرى كاللاخطية والانسجامية والابنائية كأساس له يتخذ معبرا عن مبادئ كتابية وفنية تقاوم البنائية أو السردية من مثل العشوائية التركيبية "Random Composition" أو مبدأ الصدفة أو عمليات التركيب الصدفي - "Chance Opera-tion" والتركيز على البعد المادى للغة "The Materiality of Language" أو ما يعرف بالنصية "Textuality" لا بوصفها مجرد وسيلة لنقل أفكار موجودة بشكل مسبق، ولكن بوصفها ذاتها منبع هذه الأفكار ومردّها الرئيس. من الحركات الفنية المعاصرة التى اعتمدت هذه الأفكار على سبيل المثال حركة الشعر المجسم "Concrete Poetry" والشعر السريالى "Surreal Poetry" وشعر اللغة "Language Poetry" وهى جميعاً حركات فنية استخدمت أفكار اللاسرد فى تشكيلاتها الشعرية.

انظر على سبيل المثال:

- Jerome McGann, "Contemporary Poetry: Alternate Route", in Politics & Poetic Value, Robert Von Hallberg (ed.), (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987)

- Hank Lazer, Opposing Poetries. Volumes one and two, Illinois and London: Northwestern University Press, 1996).

(المترجم)

٢ - رفض صمويل بيكت شخوص بلزاك بوصفها شخوصا تافهة التركيب فى روايته الأولى غير منشورة

- "Dream of Fair to Middling Women," 1932, *Beckett Collection*, 1227/7/16/8:106, Reading Univ. Collection.

٣ - يقابل برخت النمو السردى التقليدى أو النمو الخطى الدرامى بمناهجه الكتابية فى المسرح الملحمى فى مقالته:

- "Notes on Opera" (1930), in *Brecht on Theatre*, trans. and ed. John Willett (1964; rpt., New York: Hill and Wang, 1977-37.

- ٤

- Samuel Beckett, *Proust* (1931), Rpt, as *Proust and Three Dialogues With Georges Duthuit* (London: John Calder, 1970), 88.

٥ - حول فكر بيكت عن «التتابع المستحسن و»الوعى المتسامى»
انظر:

- Prust and Three Dialogues

وحول التحدى البيكتى
انظر:

- Samuel Beckett, "What Where" (1983) in *Collected Short Plays*, (London: Faber and Faber, 1984), 316.

وحول المقاومة البرختية انظر:

- Bertolt Brecht, "Theatre for Pleasuer or theatre for Instruction"(Ca. 1936), in *Brechtian Theatre*, 71.

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 125.

٧ - انظر:

- Michael Rabinson, *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*,
(Edinburgh: Oliver and Boyd, 1964),

وانظر:

- Lea Bersani, *Balzac to Beckett: Center and Circumference in French Fiction*
(New York: Oxford University Press, 1970, 317,)

آليات الفشل فى رؤية بيكت.. وآليات التساؤل فى رؤية برخت

من السهل أن نرى لماذا بدت أعمال ما بعد الحداثة اللاسردية مطابقة «لآليات الفشل أو العجز عند بيكت» كما يشير المقطع القادم من مجموعة بيكت الشعرية «وات» "Watt" أو «وحدة الطاقة الكهربائية»، إذ تبدو اللغة فيها عاجزة تماماً عن احتواء أو حمل ألم التجربة الحياتية عنده؛ ألم الغياب والعدم والتعذب:

من ذا يخبر عن حياة العجوز؟

يزن الآلام فى ميزانه؛

يوزع الأغراض بالشبر؛

يقيم كُربَ العالم كلها؟

والعدم منزرع فى الكلام؟^(١)

أما قصيدة برخت «العامل يقرأ، ويسأل هذه الأسئلة» فتبدو منبثقة من دوافع رؤيوية مختلفة تماماً عن تلك التى تتضمنها قصيدة بيكت، برغم تشابهها مع قصيدة بيكت فى اعتماد التساؤل والتحرى شكلاً لها:

أسألكم: من بنى طيبة بأبوابها السبعة؟

يقولون فى الكتب إنهم الملوك،

فهل حمل الملوك أحجارها؟

وبابل: من أعاد بناءها مرة أخرى

بعد سقوطها مرات؟

غزى الإسكندر الهند،

فهل غزاها هو وحده؟

والقيصر قهر غال^(٢)

فهل لم يصاحبه فى غزوته حتى طباخه؟

يفوز الفائزون فى كل يوم وعلى كل صفحة،

فمن أعطاهم مآدبهم؟

رجل عظيم يظهر كل عشر سنين،

فمن دفع الثمن

حقائق كثيرة جداً،

وأسئلة كثيرة جداً^(٣)

فبرخت يريد - كما يشير فى كتابه «مسرح المتعة أم مسرح التعليم» "Theater for pleasure, or Theatre for Instruction" (١٩٣٦) - أن يحفز رد فعل معين لدى القارىء؛ أن يثير فيه شعور «أن الأمر لا يمكن أن يفهم هكذا وأن مثل هذا الفهم يجب أن يتوقف»^(٤)، وبالرغم من أن كتابات برخت المتأخرة كما فى «صوتيات مختصرة للمسرح» "A Short Organim for the Theatre" (١٩٤٨) تعدل بدرجة ما من هذا التصور إلى الحد الذى يعلن به برخت بأن على المسرح أيضاً أن «يقوم بدور ترفيهى للمتلقى»، وأن «يبقى شيئاً كمالياً بصورة كاملة»^(٥)، لا يزال شعر برخت وأعماله المسرحية كلاهما ضد هذا التصور بصورة صريحة. على العكس تماماً مما يعلنه برخت، تسعى أعماله بشكل واضح وصريح لإثارة أسئلة دائمة البحث عن إجابات، ومشاكل دائمة البحث عن حلول عملية محددة. يقول برخت فى مقالته «حول استخدام الموسيقى فى المسرح الملحمى» "On the Use of Music in an Epic Theatre" (١٩٣٥):

إن هم المسرح الملحمى - أولاً وأخيراً - همّ عملى، فقد عرفنا أن السلوك الإنسانى يمكن تغييره؛ الإنسان كوحدة تصنعها عوامل اقتصادية واجتماعية معينة وأيضاً كوحدة قادرة فى الوقت ذاته على تغيير هذه العوامل. على سبيل المثال: فى مشهد ما يؤجر أحد الشخصوص ثلاثة شخصوص أخرى للقيام بفعل إجرامى أو غير قانونى لصالحه، على المسرح الملحمى أن يصنع هذا المشهد بحيث يصير من الممكن تخيل سلوك هؤلاء الشخصوص فى مواقف غير التى أظهرها المشهد بالفعل، إما فى ظروف اقتصادية وسياسية مغايرة، أو بتغير ما فى اقترابهم هم ذاتهم لظروفهم التى يطرحها المشهد؛ مما سيؤول بهم فى الحالتين كليهما لتغيير ردود أفعالهم ومناهج سلوكهم^(٦).

ومن هذا المنطلق يستنتج برخت أن:

المتلقى حينها له الاختيار فى أن ينتقد السلوك الإنسانى من وجهة نظره، ذلك أن المشهد يقصد وكأنه جزء من التاريخ. والقضية هى أن المتلقى يجب أن

يوضع فى موقف يسمح له بعقد مقارنات بين كل ما يمكن أن يؤثر على مناهج السلوك الإنسانى، أو يوجهها، أو يسهم فى صنعها.

أما عن بيكت، فهو يرفض مثل هذا النوع من الغرضية المنطقية رفضاً تاماً. يقول بيكت حول تأثير عمله «نهاية اللعبة» "Endgame":

إننا لا نقدم إيضاحات .. وأعمالى هى همُّ بالأصوات الأساسية والدقيقة فى الإنسان.. أقدمها كاملة كلما أستطيع، ولست مسئولاً عما عدا ذلك. ولو أصر الناس على صدى البحث عن إجابات فى أعمالى دعهم يفعلون، على أن يمدوا أنفسهم بحبوب الأسبرين اللازمة^(٧).

وهكذا يبدو رفض بيكت لقبول أية مسئولية فيما عدا تقديمه لما يسميه «أصوات الإنسان الأساسية» أساساً مؤسساً لرؤيته الفنية، وهو اعتراف فى الوقت نفسه، لا شك يرفضه قراء لوكاش كدليل جديد على عجز بيكت عن تقديم ما يزيد عن أو يغير تصويره «لأقصى درجات الترهل الإنسانى»^(٨).

وعلى الرغم من ذلك، وفى حين تقدم رؤية بيكت ما يناهض رؤية لوكاش التى تصر على الفن الذى يقدم «وجهة نظر معينة»^(٩)، وطموح برخت لتقديم ما يجعل المتلقى «ينتقد السلوك الإنسانى»، فهى أيضاً تشارك كلا من برخت ولوكاش فى إصرارها على درجة عالية من الجدية والجدّة. فأيما كانت مجابهاات بيكت ورؤاه حول «التصور الذى قدمه عن الإنسانية المهترئة» والذى يربطه بهؤلاء الذين يعملون فى مستشفى جمعية الصليب الأحمر فى مدينة سانت ليو عام ١٩٤٦؛ بما يشير إلى العبث والقهر الذى ظهر فى رواياته بعد الحرب العالمية، أو الهدوء المريب والراحة المخيفة التى أظهرتها أعماله الأخيرة للمسرح والتلفاز، يبدو هم بيكت الأساس مركزاً فى إظهار التجربة الإنسانية العميقة^(١٠).

هوامش:

- ١

- Beckett, *Watt*, 247.

- ٢

- Bertolt Brecht, "A Worker Reads, and Asks These Questions," in *Rites of Passage*, (trans.) Edwin Morgan, (Manchester: Carcanet, 1976), 143.

- ٣

- Brecht, "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction", 71.

- ٤

- Brecht, A Short Organum for the Theatre (1948), in *Brecht on Theatre*, 180,181

- ٥

- Brecht, "On the Use of Music in an Epic Theatre" (1935), in *Brecht on Theatre*, 86.

- ٦

- Samuel Beckett, letter to Alan Schneider, 2 Dec. 1957, in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Ruby Cohn, ed. (London: John Calder, 1983), 109.

- ٧

- Georg Lukacs,(trans) *The Meaning of Contemporary Realism*,. John and Necke Mander (trans.), (1963; rpt., London: Merlin, 1972), 31.

٨ - السابق.

٩ - السابق.

١٠ - يناقش بيكت «التصور الذى تأكد بالتقادم عن الإنسانية المهترئة» فى النص الإذاعى «رأسمال البقايا» "The Capital of the Ruins". (١٩٤٦)

* *As No Other Dare Fail*, (London: John Cadler, 1986), 76 - 75.

حول تضمينات بيكت عن البعث والقهر الإنسانى انظر:

* Tom F. Driver, "Beckett by the Madeleine," *Columbia University Forum* 4 (Summer, 1961): 21 - 22.

يشير بيكت إلى هذا النوع من الراحة المريبة عند رحيل صديق أو عزيز فى "Ohio Im-promptu" وإلى رحمة وعطف الخدمة التى تمدها أياد قادمة من «نور أرق» فى

Nacht and Traume, both in *Collected Shorter Plays*. 237,305

بيكت وبرخت وأنين النص

بدون أن يشير ذلك إلى أى نوع من أنواع التقليل من إنجازات برخت وبيكت، وكأنهما يمثلان الطيش في التمرد الفكرى أو الفنى، يمكننا أن نرى من فلسفتيهما الفنية - على اختلافهما في التركيز على الأصوات الإنسانية الدفينة - نوعاً من أنواع التفعيل لما يمكن أن نعرفه بأنه أنين النص. على حين أن الاتجاهات الأمريكية المعاصرة في اللاسرد ما بعد الحدائى يمكن أن تتقارب بشكل أكثر وضوحاً مع كتابات برخت المتأخرة حول أهمية المسرح ككمانية وحول دوره الترفيهي^(١)؛ مما يجعلها موافقة بدرجة ما لهوائية اللاسردى فيما يمكن تسميته كوميديا النص، يتجلى هذا الاختلاف العام بين اللاسردى الذى يولد «أنين النص» واللاسردى الذى يولد «كوميديا النص» عندما نقابل آليات الفشل وأدبياته عند بيكت والمفاهيم والافتراضات التى طرحتها الكثير من الكتابات حول معالم ما بعد الحدائى فى الولايات المتحدة خاصة ما يتعلق منها بأعمال الفنانين ما بعد الحدائين كـ «الصمت» لجون كاج (١٩٦٠) أو «من الألف للياء ثم مرة أخرى» لـ «أندى وار هول» (١٩٧٥). فمن الواضح أن ربود الأفعال حول آليات ما بعد الحدائى ومعالمها تختلف بصورة جذرية فى أوروبا عن مثيلاتها فى الولايات المتحدة.

هوامش

- ١ -

- Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, 181.

وارهول وكوميديا النص

فى أحوال عدة يشير كاي ووارهول^(١) إلى نوع المشاكل والأسئلة العامة التى يشير إليها بيكت ويوظفان تصورات ومفاهيم تبدو متشابهة إلى حد ملحوظ مع تلك التى يوظفها بيكت، حتى ليبدو أن أسباب «أنين النص» عند بيكت هى نفسها حوافز «كوميديا النص» عند كل من كاي ووارهول. فعلى سبيل المثال، مثلاً يخلى بيكت من مسئوليته تجاه ردود أفعال القراء على النص، يفضى وارهول بامتعاظه حول قبول أية مسئولية يمكن أن تقوده لأن يكون «بائساً» على المدى الطويل»، يقول وارهول: "أحياناً يترك الناس بعض العضلات تناغصهم وتجعلهم بائسين لسنين عدة، فى حين أن كل ما عليهم فعله لحلها هو أن يقولوا: فماذا إذا؛ إذا ما كانت تلك هى العضلات، أحد أفضل المقولات لدى هو أن أقول «فماذا إذا...»^(٢) ولكن فى حين يفضى بيكت بعدم مسئوليته عن ردود أفعال القراءة بشكل يتسم بالشدة والجدية والاتزان وربما أيضاً يتسم بالمسئولية العميقة نسبياً هزائمه لآلام «اليوم الذى أعرف فيه غباءتى» كما يقول^(٣)، فى حين ذلك يقدم وارهول تفسيراً لرفضه تحمل مسئوليات القراءة، يتسم بالخفة إلى حد ما كما فى قوله ساخراً:

"أعتقد أن مخى يفتقد لبعض العناصر الكيميائية التى تشكل المسئولية". من المفارقة نفسها تنبثق مماثلة شيقة بين بيكت ووارهول، فبيكت الذى يأسف أن «الناس من حوله يساقطون قطعاً» وأن أعماله التى تنصب على «مساحة من الكيان الإنسانى تجنبها الفنانون بوصفها غير قابلة للتوظيف أو الاكتشاف - غير موافقة لما يمكن أن يسمى فناً^(٤) يجد صدى واضحاً فى ملاحظات وارهول المسترخية:

دائماً ما تتألف أعمالى من البقايا، تلك الأشياء التى أسقطت وتركت وأهملت، الأشياء التى أعتبرها الجميع غير ذات جدوى أو نفع، تلك الأشياء التى أراها دائماً محتوية على طاقة كوميدية ضخمة، فقد اعتقدت يوماً أن البقايا تحتوى على كم كوميدى كبير (ص ٨٨)

ويوضح وارهول ما يعنيه بكوميديا البقايا عندما يقول "كنت يوماً بأحد المقاهى، وقفز أحد سكان الفندق المقابل من النافذة ليلقى حتفه.. والتف الكثير من الناس حول جسد المنتحر..

وفى خضم كل ذلك أتى أحدهم ليسألنى «أرأيت الكوميديا الحادثة فى الشارع» (ص ١٠٦). ويعقب وار هول على ذلك بشكل يظهر إحراجه الواضح لاعتباره هذا الحدث المؤسف محتويا على كوميديا ما، يقول وار هول:

إننى لا أدعى أنك يجب أن تكون فرحاً عندما يلقي أحد الناس حتفه، ولكننى أقول بأن هناك فضولاً عارماً حول الظروف والأحوال التى يمكن أن تجعل من موت شخص ما حدثاً ليس سوداوياً أو حزيناً بالضرورة. تذكر أيضاً بأننى أعتقد أننى أفتقد بعضاً من مواد كيميائى المسئولية، الأمر إذاً أسهل بالنسبة لى عن شخص آخر لديه الكثير من مواد كيميائى المسئولية" (ص ١٠٦).

هوامش:

(١) أندى وار هول "Andy Warhol" هو فنان تشكىلى وكاتب ورسام ومصور سينمائى أمريكى، ولد فى مدينة بيتسبرا عام ١٩٣١ وتوفى فى مدينة نيويورك عام ١٩٨٧، وارتبط اسمه بحركة فنية واسعة تعرف فى الغرب المعاصر بالفن الشعبى أو الشائع "Pop Art" اختصاراً لتعبير "Popular Art". وقد اشتهر وار هول فى بداياته بأعماله التى تتخذ من المواد التجارية الشعبية الشائعة كعلب المشروبات وغيرها شكلاً لها فى التعامل مع مفردات الثقافة التى تعبر عنها أو تنقدها، وفى منتصف ونهاية مشواره الفنى اشتهر وار هول بأعماله التى اتخذت من صور الممثلات الأمريكيات الشهيرات مثل مارلين مونرو وغيرها، ومن أمثلة الوضع الاجتماعى والقضائى الأمريكى، كالكرسى الكهربائى ومظاهر التعامل البوليسى مع مظاهرات الطلاب، أشكالاً ساخرة لها، تحاول من خلالها انتقاد ما يعرف فى الثقافة الأمريكية بـ «الحلم الأمريكى» الذى يتضمن رؤى رومانسية عن الحرية والإنسانية. كما حاولت هذه الأعمال انتقاد الفكر الثقافى الذى سمح بمثل هذه التناقضات أن تتواجد على مثل هذه الدرجة من العفوية التى أشار إليها وار هول بسخريته الجادة فى أعماله التشكىلية. إلا أن أعمال وار هول فى معظمها احتفظت لنفسها بشكل أصر عليه وار هول فى معظم مشواره الفنى، ألا وهو الطابع الشعبى والمواد الشائعة. انظر على سبيل المثال:

- *Art of the 20th Century*, Jean-Louis Ferrier (Directed), (Paris & London: Editions du Chêne, 1999), p.968.

(المترجم)

- ٢

- Andy Warhol, *From A to B and Back Again: The Philosophy of Andy Warhol* (1975; rpt., London: Picador, 1976), 105.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

- ٣

-Samuel Beckett, qtd. in *Samuel Beckett: A Biography*, by Deirdre Bair (London: Jonathan Cape, 1978), 367.

- ٤

- Samuel Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," by Israel Shenker, *New York Times*, 6 May, 1956, sec. 2, 3.

إيجلتون وجيمسون ولا تأريخية الثقافة

مثل هذا التوجه الأمريكي الذي يعتمد الخفة واللامبالاة كالذى تظهره أعمال وار هول التشكيلية والنثرية غالباً ما يصل بمقولات «العامل - بي» إلى حد الغليان. تماماً كما أثنى هنتر على التكعيبية والدادية والمستقبلية والتعبيرية عندما ذمها بأنها «فأفأة وتهتهه مصطنعة لرجال أنكر عليهم ربهم موهبة الفن الحق، واستبدلها بموهبة الثرثرة والخداع»^(١)، ترفض مقولات إيجلتون المبدئية ثقافة ما بعد الحداثة بوصفها خالية من «الجدارة»^(٢) أو الجدة، فتنتج وفق مناهج «خالية من العمق والبعد التاريخي»: (الرأسمالية والحداثة ص ٦١). من المنطلق نفسه يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هي ثقافة ذات «لغة ميتة» تنتج «نوعاً جديداً من السطحية واللاعق» ويعتبر أعمال وار هول أعمالاً «لا تخاطبنا البتة» مقابل صور وار هول للممثلة الراحلة «مارلين مونرو» بأعمال الفن التشكيلي في الحداثة كالصرخة لمونيتش مستنتجاً «فرضيته التاريخية العامة» أن «الأحاسيس والتصورات مثل التوتر والتغريب والتجارب النفسية التي تنتجها وتتطابق معها كما في «الصرخة» لا تجد لنفسها مكاناً في عالم ما بعد الحداثة»^(٣)

كثير من الاستثناءات لفرضيات جيمسون وأطروحاته تتبدى بوضوح؛ على سبيل المثال تصف الممثلة الإنجليزية بيللى ويتلو شخصيتها في مسرحية بيكت «وقع الخطي» أو "Footfalls" بأنها تمثل إيفارد مونيتش بلحمه ودمه^(٤) مشيرةً بذلك إلى أن ما بعد حداثة بيكت تستكشف - على الأقل - أبعاد التوتر والتغريب التي أظهرتها أعمال مونيتش. وكما يشير المقتبس المقبل، فإن أحد أعمال وار هول التشكيلية تكاد تنطبق تماماً مع عمل مونيتش الصرخة، في محاولة منه لاكتشاف وتعميق وطرح أسئلة تعقد أو تزيد من تداخلات قضايا لتصورات «التأليف»، «الجمالية»، «حقوق الطبع» و«قيم الاستهلاك الفني» وغيرها من عناصر «المعضلات غير المألوفة في مناطق الإنتاج الحضاري والنظري» التي يعتبرها جيمسون أساساً في «التحليلي المؤسساتي» لثقافة ما بعد الحداثي^(٥).. تقول صحيفة «نهاية الأسبوع الاسترالي» "Weekend Australian":

سبب عمل الرسام الأمريكي الشهير أندى وار هول الذي يعيد فيه إنتاج عمل

الرسام إيفارد مونيتش الصرخة (١٨٩٣) الكثير من المشاكل. فوفقاً لمصدر موثوق به في لندن، يجهز متحف ميونيخ الفني بأوسلو معطيات رفع قضية حقوق طبع على وار هول. ويدعى النرويجيون أن وار هول أعاد إنتاج «الصرخة» بكل تفاصيلها ماعدا الألوان، وإضافة إلى ذلك لم يوقع وار هول عليها بوصفها عمله فقط، بل تقاضى مبلغ ٢٠ ألف دولار، كعائدات سنوية من هذا العمل أيضاً، والسؤال هنا هو: هل عمل وار هول هذا هو نفسه عمل مونيتش؟^(٦)

فبمجرد أن يسعى المتلقى لفهم ثقافة ما بعد الحداثة وفقاً لإنتاجها وأطروحاتها نفسها، لا وفقاً لشعارات «العامل - بي»، يبدو واضحاً أن هذا الإنتاج وهذه الأطروحات أشد تعقيداً وأكثر عمقاً مما افترضه كل من جيمسون وإيجلتون. فجيمسون اعترف في مقالة له في مجلة "Flash Art" في عددها الصادر في ديسمبر ١٩٨٦ بماتنباً به جون كاج قبل ذلك بعشرين عام تقريباً (١٩٦٨) وحواره مع ريتشارد كوستيلانتز حيث قال: "إن عقولنا ستمطّ حد الانفجار لكي تستطيع أن تمتص هذه التقنيات الجديدة وهذه التكنولوجيا المتنوعة"^(٧)، تماماً كما حدث مع جيمسون الذي يرى الآن أن «بعض الملامح الإيجابية في ما بعد الحداثة» يمكنها بالفعل أن توظف أدوات وأساليب السلعية وآلات السوق وأن «تحاول بشكل ما أن تسيطر على هذه الأشياء من خلال انتقائها ودفعها لأقصى حدود هذه الأفكار والتصورات»^(٨).

هوامش:

- ١

- Adolf Hitler, speech inaugurating the "Great Exhibition of German Art 1937," trans. Ilse Falk, in *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp, (Berkeley: Univ. of California Press, 1968), 479.

٢ - يشير التعبير "Authenticity" في لغة الثقافة الإنجليزية اليومية إلى موثوقية الشيء أو عدم زيفه، فعندما يوصف الشيء بأنه "Authenticity" فهو يوصف بأنه غير منتحل أو مدع، أما في لغة النقد، فالتعبير يشير إلى تركيبة تتداوب فيها معاني الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء، مما يوحي بإمكان ترجمته إلى الأصلية أو الأصلانية. إلا أن تعبيري الأصلية أو الأصلانية قد يلقيان بظلالهما على معنى من معاني تعبيرات الأصالة أو الأصولية التي تشير في لغتنا إلى الارتباط بالموروث التقليدي وتوحي بالعودة إلى الأصول، الأمر الذي يجعلها شبه مناقضة تماماً لما يوحي به التعبير الإنجليزي. لذا اختار المترجم تعبير «الجدارة» كمقابل لهذا التعبير، يمكنه أن يحمل معاني الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء جميعها في طياته.

(المترجم)

- ۳

- Jameson, "*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*", P.59-65.

- ۴

- Billie Whitelaw, qtd. in "Interview with Billie Whitelaw," by author, *Review of Contemporary Fiction* 7.2, (Summer 1987):109.

- ۵

- Jameson, "Hans Haacke," 38.

- ۶

- *Weekend Australian Magazine*, 19-20 July 1986,12.

- ۷

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 25.

- ۸

- Jameson, *Flash Art*, 72.

كاچ وكوستيلانتز والأحكام القيمية

أشار كاچ فى حوارہ مع كوستيلانتز عام ١٩٦٨ أيضاً، إلى أنه ربما يكون من العجلة والتسرع أن نحاول تقييم كثير من التجارب الفنية ما بعد الحداثية الآن طالما أن أطروحات خطاباتها قد لا تكون متعاطفة أو متواصلة مع المقاييس والمفاهيم السابقة عليها. فعندما سألہ كوستيلانتز إذا ما كان يعتبر بعض الأعمال فى المسرح التجريبي «أفضل من غيرها» أجاب كاچ:

لماذا تضيع من وقتى ووقتک فى محاولات للوصول إلى أحكام قيمية؟ أليس من الواضح أنك عندما تحصل على حكم قيمي، أنت فى الواقع لا تحصل على شئ بالمرّة؟

فالأحكام القيمية تدمر ما ينبغى علينا فعله، ألا وهو الفضول ورغبة المعرفة والوعى.. علينا أن نمارس عصرنا بصورة إيجابية؛ فعندما أنتقد الآخرين أهمل فى الوقت ذاته ما ينبغى على فعله.. أهمل عملى أنا نفسى، فى حين أن أعمال الآخرين ليست ثابتة، بل فى حالة دائمة من التغير والتحول^(١).

ومن ثم يستنتج كاچ أن «المهم إذاً هو أن تدخل ذاتك فى حوار موقفى تستطيع من خلاله أن تستخدم خبراتك فى نقد أعمالك - حتى ولو كنت حال أدائها - إلى أن تصل بنقدك لها حد نقضها من الوجود نقضاً». وكما أثبتت نظرات «العامل - بي» عند جيمسون، وإيجلتون وغيرهما، من السهل إذاً أن تنقض ما بعد الحداثة من الوجود نقضاً إما بنفى أية جدارة يمكن أن تنسب لها أو بنفى ما يمكن أن تكون ما بعد الحداثة معبرة عنه بالفعل - كما يؤكد كل من جيمسون وإيجلتون فى مقالاتهم فى بدايات الثمانينات، أو باقتراح أن خطاب ما بعد الحداثة هو خطاب غير متوافق فى طبيعته مع «أفكار الدوام والماثورية» - كما لا يزال جيمسون يصر فى نهاية الثمانينات، وجيمسون - على ذلك - يشارك كاچ فى رفضه للأحكام القيمية التى من شأنها أن تغيب عوامل «التغيير» الكامنة فى الإبداع المعاصر عن الوعى والانتباه. ومن ثم يحاول جيمسون حالياً أن يستبدل بتأملاته الحالية حول ثقافة ما بعد الحداثة أطروحاته السلبية السابقة التى هى أصل هذه التأملات وجذورها، يقول جيمسون:

بالرغم من أن تصوراتنا الأولى حول ما بعد الحداثة مالت لأن تكون تصورات

سلبية تصفها بأنها ليست كذا، ولا تصل إلى كذا وغير موافقة مع الكثير مما كانت عليه الحادثة.. إلخ، فإن هدفنا النهائي هو وصف إيجابى لما بعد الحادثة، لا يتعلق بالقيمة (فتكون ما بعد الحادثة أفضل قيمة من الحادثة) ولكن بكيفية تقديم إدراك واعٍ بما بعد الحادثة كمنطق ثقافى جديد على أساس ما يقدمه هذا المنطق لا ما يقدمه غيره^(٢).

غير أن رفض جيمسون لتقييم ما بعد الحداثى يختلف فى كنهه عن مقاومة كاج للأحكام القيمة المتسارعة غير المستنيرة بالتفاصيل ودقائق الظواهر وعمقها. فجيمسون - فى محاولة منه لإبقاء أسطورة العامل - بى تلك التى تشير إلى أن ما بعد الحادثة لا تتوافق أصلاً مع القيم الجمالية - يقول بأن جوهر العمل ما بعد الحداثى - ومن ثم لب الخبرة الفردية به - هو جوهر ولب مؤقتى لا يحتمل الدوام أو الماثورية أو الضخامة، ويرى أن «فى التعامل مع ما بعد الحادثة، يمكننا أن نميز بعضاً ممن قدموا إسهامات رائدة، إلا أن الأسئلة الجمالية حول قدر قيمة أو عظمة هذه الإسهامات، تلك الأسئلة التى كانت مشروعة فى مرحلة الحادثة، تبدو الآن غير ذات أثر أو معنى»^(٣).

فى المقابل، يميل نقد كاج لأعماله إلى تحقيق تصور ليوتار أن الأعمال الفنية فى ما بعد الحادثة يمكن أن يتم جدولتها جمالياً إذا ما استطاع المستقبل أن يكشف افتراضاتها الجمالية وقواعدها الداخلية المتضمنة فيها والمميزة لها. فكما يقول ليوتار:

إن الفنان أو الكاتب ما بعد الحداثى يلعب دور الفيلسوف، فالعمل الذى ينتجه أو النص الذى يكتبه ليس محكوماً بعدد من القواعد أو المقاييس التى وضعت بصورة مسبقة، ومن ثم لا يمكن الحكم على هذه الأعمال وفقاً لتصوير مسبق من خلال تطبيق صيغ أليفة أو جاهزة على النص أو العمل. فهذه القواعد والمقاييس هى ذاتها ما يبحث العمل الفنى أو الأدبى عنه. فالكاتب والفنان يبدع إذاً دونما قواعد موجودة مسبقاً حتى يصنع قواعد ما سيتم إبداعه عند إبداعه، ومن ثم تتخذ أعمال ما بعد الحادثة شكل «الحدث» لا شكل الممارسة. (ص ٨١).

هوامش:

- ١

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 27-28.

- ٢

- Jameson, *Flash Art*, 69.

- ٣

- Jameson, *Flash Art*, 72.

جيمسون وراوشنبرج واستنفاد الطاقة المبكر

يبدو أن جيمسون يعاني من أعراض استنفاد الطاقة المبكر كما يظهر في تعليقاته التي أخرجها حوارهم مع ستيفانسون عام ١٩٨٦. ففي مناقشته لأعمال راوشنبرج يقرر أنها أعمال تشكل حدثاً قد انتهى قبل أن يشرع في الوجود، أعمال لا يمكن إعادة بنائها جمالياً، أعمال تعدت مراحل الخلاص والتوبة. فمن وجهة النظر المتسعة التي تظهرها مقولات جيمسون فإن «جميع أنواع الخبرات التي تطرحها ما بعد الحداثة» هي خبرات منتهية في كنهها.

يقول جيمسون بتخبط واضح:

لست أعرف كيف يمكن رؤية قيمة أعمال راوشنبرج، لكنني كنت قد شاهدت معرضاً كبيراً لأعماله في الصين، أشياء لماعة براقعة تطرح الكثير من خبرات ما بعد الحداثة وتجاربها، إلا أنها تنتهي انتهاء كاملاً بمجرد أن ينتهي حدث الرؤية؛ بمجرد أن ينتهي المعرض ويخرج المشاهدون. بعبارة أخرى، لست أرى في أعمال راوشنبرج النصية ما يقارنها بأي من الأعمال الماثورية الباقية التي طرحتها الحداثة، إن ما ينتجه راوشنبرج ليس عملاً فنياً. فعندما نذهب لأحد معارض راوشنبرج قد نرى ونبهر بكثير من أنواع الابتكار والتخليق والخبرة التقنية، ولكن ينتهي ذلك كله بمجرد الخروج من المعرض^(١).

وليس لنا أمام ذلك إلا أن نتساءل: لم يجب أن تفرز خبرة قراءة أعمال راوشنبرج تجربة محكوماً عليها بالفناء؟ ألا يستطيع القارئ الذي لم يعتد كتابات جيمسون أن يوفر على نفسه عناء رفضها المشوب بالمديح هذا - ذلك الرفض الذي يصفها بأنها مجموعة من التراكيب البراقة لخبرات ما بعد الحداثة - بأن يراها والأمر هكذا جديرة بالتحليل والفحص.

أما كاي فيري بصورة أكثر إيجابية - مشيراً بذلك إلى إعجابه الشديد بتعاليم زن البوذية - أنه «لو بدا شيء ما بعد دقيقتين مملاً وطويلاً، حاول رؤيته في أربع دقائق، ولو بدا مملاً بعد أربع، حاول بعد ثماني دقائق، فست عشرة، فاثنتين وثلاثين وهكذا، حتماً سيستطيع الواحد منا أن يكتشف فيه شيئاً شيقاً وجديداً، أن يكتشف أنه ليس مملاً، وأنه على العكس من ذلك

قد يكون مثيرا للفضول والتشويق (الصمت - ٩٣). بعبارة أخرى، تبدو تعليقات جيمسون حول أعمال راوشنبرج مشابهة بالكثير من التسرع وكان من الممكن لها أن تتجاوز تلك الحدود المتخبطة لتصير هي نفسها غير منتهية في كنهها ولكن مثيرة للفضول والتشويق.

هوامش:

- ١

- Jameson, *Flash Art*, 72.

كاچ وراوشنبرج ورايمان

قدم كاچ تأملاته حول أعمال راوشنبرج فى مقاله «حول روبرت راوشنبرج الفنان وأعماله» "On Robert Rauschanberg, Artist and His Work" (١٩٦١) التى ظهرت قبل تشخيص جيمسون لأعمال راوشنبرج غير الماثورة وغير الدائمة بحوالى ربع قرن. يرى كاچ أن المتلقى التقليدى قد يفضل بالفعل تكوينات نصية ورؤيوية أكثر تقليدية مما يطرحه راوشنبرج (كالتركيبات اللغوية الرقيقة التى يفضلها قراء ديكنز)، إلا أنه فى الوقت ذاته يرى أن التضمينات والجماليات التى تحتويها أعمال راوشنبرج تبدو متنوعة وواسعة وقابلة للنفاذ كأي من أعمال سابقه الحداثيين، بشرط أن يقبل المتلقى أطروحاتها البلاغية. يقول كاچ: هذه العبارة مثلاً «هل لنا أن نفضل خنزيراً بتفاحة فى فمه»، لها فى تكوينها هى الأخرى رسالتها الخاصة بها وعلينا حينئذ أن نباركها، فتلك هى الشاعر التى يوصلها لنا راوشنبرج. الحب، التساؤل، الضحك، البطولة... الخوف، الأسف، الغضب، الاشمئزاز، والسكينة» (الصمت، ص ١٠١).

وحديثاً تكلم كاچ أيضاً عن صفات الإحياء والوحى التى تظهرها أعمال روبرت رايمان المؤلفة من رسومات بيضاء. فعلى حين يرفض جيمسون كل ما لا يراه مألوفاً بوصفه غير ذى دوام أو جدوى، يرى كاچ أن أيا من عناصر الغرابة فى أعمال رايمان، والأساليب الكثيرة التى يصنع بها رايمان هذه العناصر، تولد حافزاً آخر لإبداع آخر. فى مناقشته لتجربة اكتشاف أعمال رايمان؛ يقول كاچ:

لم أكن أعرف أعمال رايمان حتى رأيت معرضاً يعرض أعماله السابقة كلها. وكان من المدهش أن أتبع رؤيته للبياض فى مراحلها المختلفة.. المواد المتنوعة التى يضع عليها هذا اللون والأساليب المتنوعة التى يضعه بها، شئ غاية فى الإبداع، وخرجت حينها من ذلك المعرض ولدى إحساس طازج بالمتعة، متعة قد تصل حد التغير الفكرى، فالإكتشاف لا يمنحك إحساساً بفقدان القدرة على الإكتشاف بل بكثافة هذه القدرة، فيمنحك لا مجرد الإحساس بأن شيئاً جديداً

قد عرفته فزاد من معرفتك، بل بأن ثمة زيادة ما حتى فى ذلك الذى لم تعرفه أيضاً^(١).

وليس ذلك كالقول بأن رأى كاج ونظرياته تقدم إيماناً كاملاً بالغياب وبالمجهول أو أنها تنكر أى جدوى للحكم الجمالى. على العكس من ذلك، يعرف كاج مقاييسه الفنية من خلال إيضاحاته حول ما ينتويه فى أعماله «أن نوازن ونهدهى العقل الإنسانى» حتى نتأكد «بأن كل الأشياء تتماسك بعضها ببعض»^(٢) ومن ثم ينتقد كاج بعضاً من أعماله كـ «الأبجدية» "Alphabet" (١٩٨٢) قائلاً بأنها «يصعب سماعها» وهى بذلك «شديدة البساطة» و«شديدة التعقد» فى آن واحد^(٣). فكاج يقدم نوعاً من الجماليات التى يمكن أن نطلق عليها «جماليات عملية» حينما يقول إن الفن التجريبي يجب أن «يساهم فى صنع أخلاقيات نصية جديدة وجماليات جديدة»^(٤) وهو على ذلك يعى مدى غموض مفهوم «الاستهلاك» حين يقول «إننا نريد الفن لأننا - بصورة أو بأخرى - نريد استخدامه، وما استخدمناه قد استهلك بالفعل ومن ثم علينا أن ننتج ما هو طازج الآن، فلست أعتقد أنك ستطلب منى أن أعيد أكل قطعة من اللحم كنت قد أكلتها منذ عشر سنوات، فأعيد تكوينها لأكلها مرة أخرى؟»^(٥).

هوامش:

- ١

- John Cage, interview with author, Geneva, 12 Sept. 1990.

- ٢

/ - Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 32,

- ٣

- Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 30,

- ٤

- Cage "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 28.

- ٥

- Cage "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 24.

كاج والاستهلاكية

إن التصور الاستهلاكي عند كاج (استهلاكية العمل الفني)، هو تصور يبلغ درجة غير عادية من الإيجابية بقدر وشايته بمفهوم الفن الذي «يمر عبر الجسد الإنساني نفسه» ليمتزج به، فيترك فيه الحاجة للتجديد والابتكار، ومن ثم الرغبة في النمو الجمالي. فبدلاً من التناعي إما بـ «انتهاء» أو طمس معالم المعركة القديمة (التي غالباً ما وجدت في مرحلة الحداثة العليا) بين الثقافة الخاصة وما يسمى بثقافة العامة أو الثقافة التجارية، ذلك الانتهاء الذي يراه جيمسون معرفاً لثقافة ما بعد الحداثة، أو التناعي بـ «شيئية الحياة اليومية التي فرضتها عليها سوق الرأسمالية» تلك الشيئية التي يراها إيجلتون مقابلة «للتشيء الحداثي للعمل الفني كمعبود منعزل» (الرأسمالية والحداثة: ٦٨)، بدلاً من ذلك كله يطرح كاج نوعاً من الطليعية الفنية تعتمد «طزاجة الجدة والتغير» مفهوماً أساساً^(١).

فجيمسون الذي يحقر استهلاكية المجتمع المعاصر بشكل عام و«الثقافة الأمريكية فيما بعد الحداثة بشكل خاص» تلك الثقافة التي تعبر عن نفسها تعبيراً بنائياً داخلياً في صورة موجة عارمة من السيطرة العسكرية والاقتصادية على العالم - يرفض مبدئياً كل حالات ثقافة ما بعد الحداثة التي بها أية شبهة أو لون يقارب «أياً من الأشكال أو المحتويات التي تصنعها هذه السيطرة، تلك السيطرة التي رفضتها كافة أفكار وأيديولوجيات الحداثة بصورة صارمة». ومن ثم يرفض جيمسون استخدامات الكتابات الأدبية فيما بعد الحداثة التي تضمن أعمال الكتاب السابقين في الحداثة وما قبلها كجزء من العمل الفني نفسه قائلاً: «هذه المقتبسات لا تقتبس في تلك الأعمال، كما يمكن أن نتصور جويس وماهler مثلاً يقتبسان بل إن هذه المواد يتم إدخالها في متن الكتابة نفسها»^(٢) مثل هذه الأطروحة تبدو غريبة. فالأعمال الممزقة فكرياً هذه التي يشير إليها جيمسون موجودة بالفعل في كل أيديولوجيات فن الحداثة بتقنياتها الكثيرة - الكولاج، والمونتاج، والتركيبة عند التكعيبيين، والتعبيريين والمستقبليين (الروس والإيطاليين)، والداديين، والسرياليين، والبنائيين.

بل إنه على العكس من ذلك تماماً: لأن الكثيرين من فناني الحداثة من أمثال كرت شفترز

رأوا في «قطع الخشب، وقصاصات الورق المهملة، والأسلاك القديمة والأزرة والقمامة مواداً قيمة يمكن استخدامها في الرسم تماماً كالألوان التي تخرج من مصانعها»، استطاع فنانون ما بعد الحداثة من أمثال راوشنبرج أن يشعروا بحرية في استخدام أدوات التكنولوجيا المتاحة لهم لاستبصار آفاق فنية وتصويرية جديدة يعدلون بها مناهج القدماء في استخدام زيادات المجتمع الاستهلاكي^(٣)؛ ذلك أن راوشنبرج يعتقد بأن كل عمل ما بعد حداشي أمين يجب عليه أن يحتوى كافة مظاهر ثقافة ما بعد الحداثة وعناصرها الرديئة منها والجيدة، يقول راوشنبرج:

"كنت في خضم ما أراه حولي، أجهزة التلفاز، والمجلات، وغيرها.. مقذوفات ونفايات وزيادات العالم.. فقلت: إذا ما استطعت الرسم أو صنع عمل أمين، على أن أضمن كل هذه المواد والعناصر التي هي في مجملها الواقع ذاته".^(٤)

الهوامش:

١-

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 24. Jameson, "Post-modernism, or the Cultural Logic," 54.

٢-

- Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic," 57, 55.

٣-

مناقشة كورت شفترز للمواد الجمالية المتنوعة توجد في:

- Kurt Schwitters's, *Art International*, 25 Sept. 1960, 58.

كما يوجد دفاعه عن الحرية الفنية في:

"Merz," 59.

٤-

- Robert Rauschenberg, qtd. in *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, by Robert Hughes (London: British Broadcasting Corporation, 1980), 345.

السرد الجماعى والحوار مع التشبيهية^(١)

بالرغم من عداء جيمسون الأولى لثقافة ما بعد الحداثة التى تستخدم فى فنها بقايا ونفايات الواقع المحيط، فيما أسماه مساحات الاهتراء والتفاهة، يبدو أن إعجابه الشديد بالفنان ما بعد الحدائى هانز هاك قاده لإعادة النظر. فيرى جيمسون الآن أن على الفنان المتمرد أن «يكافح مناخ الواقع الشبيه بأن يستخدم مفرداته التى هى فى حد ذاتها موازية أو شبيهة للواقع»^(٢). ويبدو هذا المنطق منطبقاً تماماً فى إنجازات راوشنبرج وجيل بأسره من الفنانين التفكيكيين؛ فالروائى وليام باراس - على سبيل المثال - يشير إلى أن الناس «هم عبارة عن مجموعة من الصور التعبيرية» (أو على الأقل تشكلهم تلك الصور) - مادحاً رواية جاجى - بالارد (الحب والنابالم) (١٩٧٢) تحديداً، لاستكشافها عمليات التشكل هذه مؤكداً أن «هذا ما يصنعه بوب راوشنبرج بالضبط فى الفن، فهو بالفعل يفجر الصور للإنسان»^(٣) وكما يشير الشاعر جون جيورنو تكمن عظمة الفن الذى يقدمه كل من وارهول وراوشنبرج فى استخدامه وتشكيله لصور المجتمع الاستهلاكى فاتحاً بذلك «الوعى الأمريكى المعاصر» و«نافذاً لأعماق عمليات التصور فيه»^(٤) مثل هذا النهج التمردى الإيجابى الذى يعرفه جيمسون كنوع من أنواع الحيادية السلبية التى تصنعها عمليات التشيئ - أو تحويل المجرى إلى مادية - التى تخدم أغراض السوق فى الرأس مالية، ومن ثم يربطه بما يراه بوصفه «عمليات تذويب الفردية» التى تتصف عنده بالانفصالية والجمعية السلطوية. ومن الجدير بالذكر أن هذا التصور يشابه إحساس وارهول بالخفة أو السخرية التى تطرحها أعماله، ويوازى إحساس راوشنبرج باللاذاتية التى تطرحها أساليبه أحياناً^(٥).

إلا أن جيمسون يبدو فى مقولته هذه وفى غيرها رافضاً لأن يرى أن مثل هذا النوع من البلاغات لا يقدم أطروحات إيجابية، بالقدر الذى لا يقدم فيه أطروحات أمريكية خاصة، بل يقدم إحياء غامضاً يشير إلى أن إذابة الفردية تلك التى يلصقها بأعمال ما بعد الحداثة قد تأتت لها من نماذج أيديولوجية (أكثر تماسكاً؟) يفرزها العالم الثالث.. يقول جيمسون:

نفس ثالثة، ربما تبعد عن الذات البرجوازية والذات المنفصمة التى تتصف بها

مبادئ التنظيم الاجتماعي في مجتمعاتنا المعاصرة. ذات جمعية غير مركزة ولكنها غير منفصمة على ذاتها، تنبثق في أنواع معينة من القص الروائي نجدها في أدب العالم الثالث، في الأدب الخطابي، في الشائعات والنميمة، وأشياء من هذا القبيل. فهي إذاً قص روائي غير ذاتي النزعة بالمعنى الذي طرحته الحداثة، وغير مهترئ الذات بالمعنى المرضي للنص القصصامي. فهي غير مركزة لأنها تقص، لأن الفرد الذاتي لا يمتلكه أحد، ولا يسيطر عليه أحد بالشكل الذي سيطرت به الذات في الحداثة على القص والقصة والقارئ^(٦).

والجدير بالذكر أن كثيراً من الفنانين ما بعد الحداثيين يربطون أكثر تجليات الثقافة المعاصرة إبداعاً بهذا النوع ذاته من الاحتمالية الثالثة التي تقع فوق المبادئ التنظيمية التي تحكم مجتمع اليوم. إلا أن أشكال هذه الاحتمالية الثالثة في أوروبا - كما يشير هاينز مولر - تختلف اختلافاً جذرياً عن مثيلاتها في الولايات المتحدة.. يقول مولر:

"إن الخبرة الإنسانية الجمعية ليست بطبيعتها سهلة التعريف، فهذه قضية كبيرة ويجب أن نترك لأنفسنا الوقت الكافي لمواجهةها وتعريفها"^(٧).

الهوامش:

١ - التشبيهية "Simulacra" هو تعبير ذو أصل لاتيني يشير إلى كل صورة أوتمثيل لا أصل لهما في الواقع الذي يصورانه أو يمثلانه. مصطلح وقد استخدمه الفيلسوف والمنظر الفرنسي المعاصر جان بوديلار "Jean Baudrillard" ليشير به إلى حالة عامة من الزيف فرضتها من وجهة نظره - وسائل الإعلام المعاصرة وتغلغلها في تعريف الحياة اليومية وقيم التعامل الإنساني وأخلاقيات الممارسة الفكرية في الغرب، فقدمت بذلك صورة شبيهة للواقع بوصفها الواقع ذاته بما يبعد الفرد والمجتمع عن النفاذ الحقيقي للمعاني الخاصة بتعريف وجوده، ويجعله في حلقة مفرغة من التعريف الشبيه والفكر الشبيه، والكيان الشبيه، والحركة الشبيهة، والقيم الشبيهة، أي باختصار - في حلقة مفرغة من التشبيهية يغذيها هو عندما يتقبلها بوصفها الواقع تماماً كما يغذيها المجتمع عندما يقدمها بوصفها تعبيراً عنه.

انظر على سبيل المثال:

- Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, translated by Shaila Faria Glasen, (Michigan: The University of Michigan Press, 1994).

- Douglas Kellner (ed.), Baudrillard: A Critical Reader, (Cambridge USA, Oxford UK: Blackwell Publishing, 1994)

(المترجم)

- ۲

- Jameson, in "Postmodernism, or the Cultural Logic," discusses the "refuse" of postmodernism, 55. His discussion of simulacra occurs i "Hans Haacke," 42 - 43.

- ۳

- William Burroughs, Introduction to *Love and Napalm: Export U.S.A.*, by J. G. Ballarrd (New youk: Grove, 1972), 7 - 8.

- ۴

- John Giorno, interview with Winston Leyland, *Gay Sunshin Interviews*, ed. Leyland (San Francisco: Gay Sunshine, 1978), 1:157.

- ۵

- Jameson, *Flash Art*, 72, 70 - 71. Rauschenberg discusses his impersonal style in Hughes's *The Shock of the New*, 345.

- ۶

- Jameson, *Flash Art*, 70 - 71.

- ۷

- Heiner Müller, "Wars," interview with Sylvère Lotringer (1988), in *Germania*, by Müller, ed. Lotringer, trans. Bernard and Caroline Schütxe (New york: Semio-text(e), 1990), 76.

ثقافة اللاذات أم ثقافة إعادة بناء الذات؟

تتنوع حالات إبداع ما بعد الحداثة - كما ستوضح الأجزاء القادمة من هذه الدراسة - من الحالات التي تستخدم التكنولوجيا المعاصرة في أكثر صورها تعقداً، إلى الحالات التي تبدو وكأنها طقوس سحرية بدائية تؤمن بالعوامل المجهولة وما بعد المنظور. جيمسون - كما رأينا - يصر على أن هذه الحالة الذاتية الثالثة التي يطرحها سرد ما بعد الحداثة لا تدشن شيئاً جديداً، ولا تقدم ما يستحق التأمل، ويدعى أنه «لا يوجد في هذا كله ما يتضمن ابتكاراً لأسلوب جديد بالمعنى الموروث للجدة»^(١) وعلى العكس من ذلك تماماً، فإننا نرى في هذه الحالات اللاذتية الفريدة إبداعاً أشد جدة وأكثر ذاتية وفردية مما يوصى به جيمسون. فربما تكون هذه المعادلة الصفرية التي تقدمها الثقافة الجمعية في ما بعد الحداثة مضادة للذاتية بمعناها القديم - الذاتية التي تطرح نفس الشاعر ومركزية الفنان - كموسيقى الديسكو مثلاً - التي تنكمش فيها الكلمات وتزداد فيها التدايعات الموسيقية والصوتية والألكترونية حد إجهاض الوجود الفعلي للكلمات. إلا أن أكثر التجارب الفنية فيما بعد الحداثة عمقاً وتشويقاً وفنانيها الذين يستخدمون تعدد الأدوات والوسائل والمواد في أداءاتهم، خاصة هؤلاء الذين عرفتهم هذه الدراسة «بالعامل - سى» و«بكوميديا النص»، يمزجون بين الدواعي الذاتية والمواد غير الذاتية الإيحاء في أعمالهم، فينتجون أعمالاً غير ذاتية لا تمثل في أشكالها لبصماتهم الحياتية الخاصة بل تذيبها وتخبئها، ومن ثم تقدم نوعاً من إعادة البناء للذات/ المحتوى من خلال إبقاء ما يكفي من ملامح بصماتهم الحياتية هذه، لكشف منطقة جذب نفسية تشير إلى كل من الراوى والمادة المروية. والرواة - ما بعد الحداثيين بالفعل لا يسيطرون على رواياتهم على المواد والتركيبات التي تقدمها أعمالهم - بالمعنى الذي ساد في الحداثة؛ الكاتب هو الأستاذ، الفنان هو السيد على كل من عمله والقارئ، ولكنهم رغم ذلك يقدمون ما تقدمه فلسفة ما بعد الحداثة من مفهوم عن مثل هذا النوع من الأستاذية والسيادة؛ بأن تكون الذات في العمل ما بعد الحداثى مجرد وحدة أو عامل يقول بعقيدة المواد والأشياء وفق منطق الصدفة، فتذيب من سيادة هذه الذات وتعيد بناءها في محتوى الأعمال من خلال تفادى - وإظهار هذا التفادى - بقايا الذات التأليفية أو الذات الكاتبة.

رولان بارت فى مقالته «التجسم الصوتى» (1972) The Grain of the Voice يربط هذا النوع من وجود المؤلف بالصوتيات الخاصة بالعمل نفسه، والتى يراها موجودة «خارج نطاق كل القواعد والقوانين»، وكريستيفا بنورها ترى فى أعمال بارت لهجة ذاتية «غير مسيطر عليها» يخرجها «النسيج الصوتى» فى كتاباته، فتشكل خارج عمليات التبدال العادية لاستنباط المعنى.

والشاعر والفنان الأمريكى بريون جايسن يرى أنه بالرغم من اللاذاتية الواضحة فى أعمال «باراس» الممزقة للسرد التقليدى، فإنه ليس علينا إلا أن «نلقى نظرة عابرة على أعماله النثرية» و«سنرى أنه لا يمكن أن تكون مثل هذه الأعمال لغيره من الكتاب»^(٢) ومن نفس المعنى يصر المؤلف الموسيقى كريستيان وولف على تفرد نوع الإبداع عند زميله جون كاج وبرى أن «موسيقاه ليس لها شبيه، فلست أتذكر أننى سمعت شيئاً يشابهها ولو من بعيد»^(٣) فالذات إذاً لاتزال حية وبحال جيدة فى ثقافة ما بعد الحداثة وفنونها برغم ما تتهم به من تمزق أو تجزء تمارسه هذه الفنون وهذه الثقافة رغبة منها فى إعادة تعريف هذه الذات، لا تدميرها، فى إذابة سلطويتها ومركزيتها وسيادتها لا فى إنكار وجودها، الذات فى فنون ما بعد الحداثة صارت فقط ذات أكثر إلكترونية - وعمقا - عن مثيلاتها فى الحداثة. والفارق بين الإبداع ما بعد الحداثى فى أوروبا ومثيله فى أمريكا يكمن فى نزوع الأول للاستقاء من سرود ما قبل الحداثة وإعادة تشكيلها، وفى اعتماد الثانى على المواد التكنولوجية المألوف منها وغير المألوف لإظهار عوامل السرد المختبئة فى صوت المؤلف نفسه، فى صوت الراوى الفعلى للعمل. يمثل هذه الحالة من الإبداع الذى به عوامل ذاتية وعوامل غير ذاتية أو تحت ذاتية، إضافة إلى العوامل الجمعية الكلية التى تمثلها فلسفة حضارة ما بعد الحداثة، عمل جون كاج «اللاتقرير» (١٩٥٩)^(٤).

ويتكون هذا العمل من مجموعة من الأداءات الموسيقية والألكترونية يقدمها العازف دافيد تودو، مصاحباً لذلك قراءات عشوائية مختارة من مجموعة من القصص يؤديها كاج فى إيقاع يمزج البطء بالسرعة فى القراءة. هذا العمل يقدم للقارئ نوعاً من الحكى التجوالى غير المقرر أو غير المحدد، كما يشير المقطع القادم من هذا العمل:

عندما أتينا أنا وزوجتى إلى نيويورك، كنا قد وصلنا لتونا لمحطة الحافلات (الأتوبيس) ولم يكن معنا سوى بضعة قروش قليلة. إذ إننا حينها كنا نتوقع الإقامة مع ماكس إرنست وزوجته. فقد قال لنا ماكس فى مقابلتنا معه فى شيكاغو قبلها: «فى أى وقت تحضر فيه إلى نيويورك يجب أن تأتى وتقيم معى فى بيتى، وهو بيت متسع ورحيب ويطل على النهر». ومن ثم ذهبت إلى التليفون ووضعت به بضعة قروش وطلبت الرقم المراد. أجاب أرنيست.. ولم يتعرف على صوتى ثم سألنى إذا ما كنت أرغب فى احتساء شئ ما، فأجبت نعم، فقال إذاً تعالى غداً؟ فذهبت إلى زوجتى وقلت لها ما حدث فقالت لى «اتصل به ثانية فليس لدينا ما يمكن خسارانه» ففعلت، رد إرنست ثانية وإذا به يقول لى: أه إنه أنت.. إننا

ننتظرك منذ أسابيع، فقد جهزنا حجرتك، أحضر زوجتك وتفضل (الصمت - ١٢)

الهوامش

- ١

- Jameson, *Flash Art*, 71.

- ٢

- Roland Barthes, "The Grain of the Voice (1972), in *Image-Music-Text*, 188.

*تشير كريستيفا إلى البصمة الخاصة بطريقة رولان بارت في الكتابة أو ما تسميه "اللهجة الكتابية" في نسيج شخصية النص .

- Julia Kristeva, "La voix de Barthes," *Communications*, no. 36 (1982): 119.

*يناقش جايسن الشخصية الفردية لأعمال باراس في:

Brion Gysin, *Here to Go: Planet R-101*, by Terry Wilson and Brion Gysin (San Francisco: Re/Search, 1982), 191.

- ٣

Christian Wolff, "Under the Influence," *Tri-Quarterly*, no. 54 (Spring, 1982): 147.

- ٤

John Cage, *Indeterminacy: New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music*, (New York: Folkways, 1959), sound recording, FT 3704.

كاج ومنطق النص المضاد – للمنطق

إن ما يبدو نو أهمية كبيرة فى مثل هذا النوع من الحكى الذاتى شبه الواقعى فى أعمال كاج ككل، ليس محاولة توصيل مجموعة المعلومات السردية التى تعرف الحدث السردى بشكل يتسم بالغرابة والفضول. فمن وجهة واحدة على الأقل تعتمد جماليات النص عند كاج على عكس الاعتقاد البارتنى القائل بأن ما يوصله السرد لا يتعدى المنطق البنائى للنص السردى^(١)، ذلك أن ما يبدو ركيزة أساسية فى جماليات النص عند كاج هو عكس ذلك تماما، هو منطق النص اللامنطقى؛ أى هو تلك العملية المعقدة التى يتم من خلالها التحام السرد اللفظى بتركيباته وفق قواعد النحو ووفق سرعة النطق داخل مساحات الصوتى والصامت - مع الوحدات الموسيقية عشوائية الترتيب التى تصاحبه ومن جهة تعيد تعريفه فيما يسميه كاج «تعايش المتنافرات» فى مقالته الموسيقى التجريبية "Experimental Music" (١٩٥٨) وفيما يراه كاج أيضا مرتبطا بفكرة «انسجام المتنافر التى لم يعتدها الكثيرون» (الصمت ص ١٢). فاهتمام كاج بالتركيب الموسيقى «الزمنى» للغة و«الأصوات» كما يشير فى محاضراته «دفاع عن الإشباع» "Defenc of Satie" (١٩٤٨)، هو تسليم بأن التزامن أو التوفيق الزمنى هو أبسط وأعمق المبادئ الموسيقية؛ فهو - بعبارة أخرى - منطق الموسيقى الأساسى، يقول كاج:

لو اعتبرنا أن علامات الصوت المحددة له موسيقيا هى درجة النغم "Pitch" وطبقة الصوت أو علوه وهبوطه "Loudness"، واستمراريته أو الفترة الزمنية التى يتخذها فى الوجود "Duration" وأن علامات الصمت - الذى هو عكس الصوت ومن ثم قرينه الملازم له - هى الاستمرارية فقط، سنجد أننا نستنتج أن عامل الزمن هو أكثر هذه العوامل جميعها مبدئية^(٢).

وكما يوضح كاج فى تعليقاته حول كيفية تسجيل عمله ذاك «اللاتقرير» يجب ألا يستمر الأداء الصوتى لأكثر من سبعين من هذه القصص القصيرة فى أى منها أكثر من دقيقة واحدة بغض النظر عن طول أو قصر بعضها - إذ إن الأساس التنظيمى هنا لا يرتبط بالسرد المكتوب، بل يرتبط بالتحامه الموسيقى مع بقية مفردات العمل، وعليه يصير الأداء الصوتى

لهذه القصص غير ثابت فيما يتعلق ببرز الصوت «السرعة، النغم، الطبقة» بقدر ما هو غير ثابت فيما يتعلق ببداية الحكى التى يربطها جيمسون بأدب العالم الثالث، والنميمة وغيرها.

على أنه ليس من الإمكان إنكار أن كاج يهتم اهتماما بامتصاص الكثير من النماذج السردية الشرقية مثل شعر الهايكو الذى يعجب لعمومية نواياه^(٢) وتعترف تعليقات كاج حول عمله «اللاتقرير» بداية بأن الكثير من قصص هذا العمل مأخوذة عن أدبيات الشرق الصينى والأدب الذى يحيط بديانة زن والبوذية^(٣) وبالرغم من ذلك فإن كاج لا يحاول ببساطة أن يعيد كتابة الأدب البدائى متخذاً من أدبيات العالم الثالث شكلاً أدبياً يشوّهه. على العكس من ذلك تماماً؛ فكاج يطعم أعماله بأشكال متنوعة من الأعمال غربية كانت أو شرقية، حديثة كانت أو بدائية قديمة فيشكلها وفق مبادئ تركيبية تنفرد بها أعماله، مبادئ نظامية ولانظامية تعيد تعريف هذه المواد فتضعها أحدها فوق الآخر، أو تفتتها بعضها تلو الآخر، أو تدمجها بعضها فى الآخر، من خلال استخدامه للتكنولوجيا الموسيقية المعاصرة. ويظهر هذان المعلمان من جماليات التجريب عند كاج (استخدامه لعنصري التزمين والتكنولوجيا التسجيلية) بصورة واضحة فيما يقصه من مصاعب واجهته إبان تسجيله لهذا العمل، فعندما عقب مهندس الصوت متشاكياً «لا يجب أن تصمت طوال هذا الوقت بين لفظك للكلمات؛ تكلم بصورة طبيعية» أجاب كاج بإيضاح منطق أعماله التى تدعو إلى لامركزية السرد قائلاً: «ذلك هو ما يجب على فعله بالضبط: قصة واحدة فى دقيقة واحدة. وإذا ما كانت قصة قصيرة جداً على أن ننشرها فى مساحة الدقيقة هذه لا أقل ولا أكثر، وعندما أتى إلى قصة طويلة نسبياً على أن أسرع فى قراءتها قدر استطاعتي حتى لا تتعدى زمنها»^(٤). وتجارب كاج الأخيرة ربما تكون أكثر من ذلك إصراراً على إنجاز هذا التحول من اللغة إلى الموسيقى، إذ إنها تستخدم - كما يشير كاج - نوعاً من الكتابة التى لا تحوى أى سياق "non-syntactical" نوعاً من الكتابة «فارغ من التعمد» ومن المعنى المحدد كما لو كانت كتابة لأصوات موسيقية بحتة^(٥). أما هذا العمل «اللاتقرير» فهو فقط ينظم الوحدات السردية وفق أزمان أو وحدات موسيقية محددة: دقيقة لكل قصة وفق وحدات الفراغ أو الصمت، ووفق الموسيقى الألكترونية المصاحبة حتى يسهل ويدعم، ويعمق أو ينفى ملفوظات كاج السردية المتنوعة والمتناوبة. ويشير كاج فى تعليق على سؤال أحد المستمعين «ما هدفك النهائى إذن؟» إلى إيمانه الشديد بعدم أهمية الرؤى الفردية وإلى رغبة الدخول إلى الحالة الجماعية «الداخلية» للعقل الإنسانى.

يقول كاج:

لاحظت أن مثل هذا التساؤل هو ما تطرحه جمعيات الزمالة الفنية، كجمعية جون سيمون جينهايم، على طلاب الزمالة، نوع التساؤل الذى ما فتأ يضايق الكثير من الفنانين والكتاب منذ زمن بعيد، فقلت إننى لا أعتقد أننا كنوع عقلى نتحرك وفق هدف مسبق بل نتحرك وفق عملية أو منهاج، وأن هذه العملية أو هذا المنهاج هو صفة داخلية بالضرورة. وأن هدفى من وضع تسعين قصة فى

تركيب عشوائي هو أن أشير إلى أن كل الأشياء، الأصوات، القصص
«والكيانات أيضا» ترتبط ببعض ارتباطا وجوديا معقدا، وأن هذا التعقد يظهر
فقط عندما لا نحاول اختزالها وحصرها في رؤية علاقاتية في عقل شخص
واحد^(٧).

يتضح نوع الجماليات التي تطرحها أعمال كاج عندما نقارنها مع أعمال بيكت بشكل
خاص، فعلى حين يأسف بيكت أن «نوع الأعمال التي أقدمها لا تسمح لي بأن أكون مسيطرا
على الأدوات والمواد المستخدمة»^(٨) تشير كتابات كاج مرة بعد أخرى إلى أنه لا يرغب - كلما
كان ذلك ممكنا - في أن يكون مسيطرا على مواده وأدواته من الأساس، ذلك أن «الرؤى
العلاقاتية في عقل الفرد الواحد» تبدو له مقيدة ومنحصرة بالضرورة.

ومن هذا المنطلق يشدد كاج «إنني أحاول قدر جهدي ترتيب أساليبي التركيبية بحيث
تمنعني عن معرفة نواتجها واحتمالات تفسيرها.. فما أوده هو أن أخرج عن دائرة الكون
المعروف وأتعامل مع أشياء لا أعرف عنها شيئا البتة»^(٩).

الهوامش:

- ١

- Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" (1966),
in *Image-Music-Text*, 124.

- ٢

- John Cage, "Defence of Satie" (1948), in John Cage, 81.

- ٣

- John Cage, "Conversation With Richard Kostelanetz" (1979), in *The Old poe-
tries and the New*, by Richard Kostelanetz (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press,
1981), 255.

- ٤

- Cage, unpaginated notes for *Indeterminacy*.

- ٥

- Cage, *Indeterminacy* notes.

- ٦

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *Old Poetries* 254, 267, 254.

- v

- Cage, *Indeterminacy* notes.

- ^

- Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," by Shenker, 3.

- 9

- John Cage, qtd. in "'Live' Electronic Music," by Richard Teitelbaum, in *John Cage*, 141.

بيكت وكاج واللا شئ

لا عجب إذن أن تمسك كاج بأساليب ومناهج التركيب غير المتعمد يجعله غير مبال بشكوى بيكت عن تعدد أساليب القصور في اللغة، حين يقول: «هناك أساليب كثيرة تحاول بعجز أن تقول ما أعجز عن قوله»^(١). فعلى حين يشكو بيكت من عدم قدرته على التعبير الحقيقي عما يدور بداخله برغم «إيمانه بضرورة التعبير» ذلك من وجهة نظره «لم يعد هناك شئ يستطيع التعبير، شئ تستخدمه فيعبر، شئ منه تستطيع التعبير»^(٢)، يحيد كاج هذه المعضلة بشكل إيجابى فرح عندما يقول: «ليس لدى شئ أقوله، ولست إلا قائلًا ذلك، ذلك هو الشعر كما أحتاجه أنا» (الصمت ص ١٠٩).

فعلى العكس تماما من حزن بيكت حول ضالة القدرات التعبيرية، أو كما يقول «تعبيرات الذات الحقيقية»، يقود كاج إيمانه «بتفاهة الذات» و «عدم استحقاقها أن تكون قاعدة الفن» لأن يرى في العدم واللاشيئية طاقة تحرير واسعة يستطيع بها المتلقى أن يتجاوز سجون الذات والشخصية وكل ما بها من حدود وأطر^(٣). وهكذا على حين تعاني شخص بيكت الدرامية كما في عمله «وات» "Watt" من الغموض وعدم التحدد، يشير كاج إلى أن الشعر يبدأ فقط عندما نرفض محاولة امتلاك الواقع أو وضع المعنى عليه؛ عندما نرفض ركوبه كالخيل^(٤). يقول كاج في كتابه «محاضرات عن لا شئ» (١٩٥٩): إن شعرنا الآن ما هو إلا صورة تعبر عن إدراكنا أننا لا نملك شيئا البتة، كل شئ حينها يصير مدعاة للفرح «ذلك لأننا لا نملكه»، ولا يصير فقدانه من المنطق نفسه مدعاة للخوف» (الصمت ص ١١٠).

الهوامش:

- ١

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 123.

- ٢

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 103.

- ٣

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 64.

- ٤

- Beckett, *watt*, 67, 73, 75.

بيكت وكاچ.. وإجرائية التركيب

يبدو الفارق بين جماليات ما بعد الحداثة عند بيكت ومثيلاتها عند كاچ فارقا فى الدرجة لا فى النوع. فكما أشرنا سابقا، تقدم أعمال كاچ - مثلها فى ذلك مثل أعمال بيكت - واقعها «التصوراتى» "Punctum"^(١) الخاص، وأعمال بيكت - مثلها فى ذلك مثل أعمال كاچ - تقدم استكشافا عاما لحالات التركيب التلقائى اللاذاتى. إلا أن ذلك لا ينفى مدى اختلافهما فى إجراءات هذا التركيب التلقائى نفسه، كما يبين بوضوح من مقارنة مشهد «امتصاص الأحجار» فى عمل بيكت الدرامى «مولوى» "Molloy" (١٩٣٩)، وتعليق كاچ على عمله «البناء بالمعدن» "Contruction In Metal" (١٩٣٩). للوهلة الأولى يبدو ارتقاب مولوى «الشخصية الرئيسة فى العمل» وتوقعه «لاحتمالات التمتع» بتوزيع ست عشرة قطعة حجرية على أربعة جيوب فى ملابسه مشابها لمحاولات كاچ التنظيمية^(٢) فى «البناء بالمعدن» التى تظهر فى استخدامه الأصوات بصورة تقسمها إلى ستة عشر صوتا لكل عازف، يقول كاچ:

والرقم ستة عشر هو أيضا عدد الموازين فى البناء الإيقاعى، أربعة - أربعات فى كل وحدة، والفكرة كما اختمرت فى مخيلتى هو أن استخدام أربعة أصوات فى الستة عشر ميزانا الأولى، مقدما فى كل وحدة بنائية أنية أربعة أصوات إضافية حتى يتم إظهار الستة عشر صوتا كلها على مدى الأربع وحدات الأولى. (الصمت، ص ٢٣).

فى عمل بيكت مولوى يستخدم أيضا ست عشرة وحدة ليوزعها على أربع مساحات أو جيوب. على السطح يحاول كلاهما استخدام تراكيب تنظيمية لا ذاتية بصورة مشابهة، أما تحت السطح، يبين اختلافهما فى غرض التركيب ومعناه - مولوى فى عمل بيكت يوزع الأحجار على الجيوب رغبة منه فى التحكم فى السيطرة على جواهر ومعانى هذه الأشياء فيقول: «كيفما أريد» ويقول «أوزع ست عشرة قطعة حجرية فى أربع مجموعات، كل مجموعة لها جيب». انتقاصا منه لآى جدوى أو رونق للفعل التعبيرى الذى يراه بيكت قاصرا بالضرورة فيقول: «الحل الوحيد الكامل هو أن يكون فى الملابس ستة عشر جيبا، ليكون لكل حجر جيبه»

وعندما لا يتحقق هذا الحل يصير كل ما عداه - عند مولوى - أو عند بيكت - غير ذى نفع أو جدوى فيرفض مولوى أن «يأبه بأى شئ البتة حتى انتهى به الأمر أن ألقى بكل الأحجار فلم يتبق منها إلا حجر واحد». (الصمت، ص ٧٤)

أما معانى التركيب التلقائي عند كاج فتبدو واضحة فيما يخبره عند أول أداء لعمله «البناء بالمعدن» حيث قام أحد العازفين بانتقاص إحدى الآلات الموسيقية «الكأس الياباني» فاستخدم ثلاثا بدلا من أربع» فى حين أضاف غيره صوتا آخر ليجعل من الستة عشر صوتا سبعة عشر (الصمت، ص ٢٤ - ٢٥) يتسم رد فعل كاج على هذه التغيرات فى الأداء الذى قرره للعمل بسمة الفرحه والاكتشاف لا الامتعاض واليأس، يقول كاج: «لقد أقنعتنى حقيقة أنه لم يتوفر أكثر من ثلاثة من هذه الآلات النادرة إضافة إلى محبتي الشديدة لما تصدره من أصوات بصحة هذا التغيير فى الأرقام» (الصمت، ٢٤). وقدم كاج نوع التقبل الفرح نفسه فى تعامله مع هؤلاء العازفين الذين زادوا من الأصوات المعدنية لآلات معينة لمحبته الشديدة للأصوات التى تصدرها. وعلى حين يقر كاج بأن مثل هذه الأخطاء قد تشير إلى أن «البناء بالمعدن» كعمل موسيقى لم يقدم كما ينبغى، فقد بدت هذه الاختلافات والانتقاصات ثانوية بالمقارنة مع محبة كاج لما أنتجه هذا الأداء من «اختلافات شيقة ومنعشة بين مجموعات الأصوات» (الصمت ص ٢٥) ومن هذا المنطلق يدافع كاج عن الفن الذى لا يحاول الوصول أو الانطباق المثالى مع تصوره الأصل، بوصفه «غرضية اللاغرضية»، أو «الغرضية اللاهية» - أى هدف الفن بآلا يكون له هدف معرف ووحيد، بدلا من أن يرفض جدوى التركيب بأسره كما فعل مولوى عند بيكت، وبدلا من اعتبار مثل هذه الأخطاء الإجرائية مجرد مثال آخر على استحالة التعبير أو الغرضية التى يؤمن بها بيكت ومناصره^(٣). يقول كاج حول «الموسيقى التجريبية» (١٩٥٨):

بالطبع نحن لا نتعامل مع «الأغراض» - عندما ننتج الموسيقى - بل نتعامل مع الأصوات، لذا عادة ما نتخذ الإجابة على تساؤل «غرضية الموسيقى» شكل المفارقة: غرضية اللاغرض أو الغرضية اللاهية. إلا أن مثل هذا اللهو ليس لهوا سطحيا بل هو تأكيد للحياة نفسها وهو أيضا ليس محاولة لإيجاد النظام من الفوضى أو اقتراح تغيير فى الخلق، ولكنه ببساطة شكل من أشكال الاستيقاظ للحياة التى لانزال نعيشها، وهو شئ منعش وعظيم إذا ما استطعنا أن نفسح له الطريق ؛ بأن نخلع عنه عباءات الغرضية والتعاقل ونتركه والحياة يفعلان. (الصمت ص ١٢).

هوامش:

- ١

انظر الفصل الخاص بـ «بارت وييلسى وموت المؤلف» من هذا الكتاب.
(المترجم)

- ٢

- Samuel Beckett, Molloy, in *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (1985 rpt, London: John Cadler, 1966), 70.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر في متن الدراسة.

- ٣

- Beckett, *Watt*, 57.

غرضية اللاغرضية أم فقدان الفعل؟

توحى تعبيرات كاچ السابقة - عن وجوب أن نترك الحياة «تفعل» وأن حيواتنا التي نعيشها تتسم بالروعة والعظمة - أن بصيصا من النور لا يزال هناك تحت عتامة الكون الذي يقدمه لنا بيكت، حيث يقول بانتهاء الفعل الإنسانى^(١): إن ما تفعله جماليات ما بعد الحداثة عند كاچ وغيره من فناني العامل - سى، يرفضها لعتامة وعدمية رؤى أصحاب العامل - بى، هو أن تحول الدوافع السلبية العدمية تلك - أو أن ترى فيها - بشكل يدعو للدهشة والإعجاب، أبعادا إيجابية تجعل حتى من غرضيتنا وتعاقلنا أعباء معوقة.

يرى كاچ فى عملية التجاوز الإيجابى للعقل والغرضية نفعا ذا وجهين: أولهما كما يقول: «لأن أعلى الأهداف وأقيمها هو ألا يكون هناك نفع أو هدف يرتجى» فإن مثل هذه اللاغرضية المملوءة بالمعنى ستضع الإنسان «وفق عمليات الطبيعة إبان فعلها» ستجعل منه اتساقا - يضمن حياته وفق فعل الطبيعة، وطبيعته وفق فعل الحياة. (الصمت - ص ٥٥). وثانيهما: أن الإبداع اللاغرضى يضع الفن أيضا وفق عمليات الفعل الطبيعى من خلال إدراج وتكثيف انسجامه العضوى، تتضح هذه الفكرة فى محاضرة كاچ التى ألقاها عام ١٩٤٨ دفاعا عن دور الموسيقى التجريبية عموما وعن أعماله بشكل خاص، يقول كاچ:

أمل أن أعطى كيانا عميقا للعناصر التى تحتوى طبيعتها مفارقات حتمية؛ أن أطرح فى موقف واحد العناصر التى يمكن قبولها أو يجب أن يوافق عليها الجميع - عناصر القواعد والقوانين المعروفة مثلا - وأن أحضر فى الوقت نفسه العناصر التى لا يمكن قبولها أو الموافقة عليها من قبل الجميع - عناصر الحرية والتمرد - ومعهما أحضر عناصر أخرى تكميلية، قد تدعم أو تنقص من إحدى هاتين المجموعتين من العناصر المتنافرة أو من كليهما.. وهكذا يصير الكل كلا مشكلا لوحدة عضوية فعلية^(٢).

ومن المدهش حقا أنه وبعد أربعين عاما من إلقاء هذه المحاضرة فى الولايات المتحدة تظل مقولاتها مؤثرة فى تعريف الأبعاد الإيجابية لجماليات ما بعد الحداثة.

بادئ ذي بدء يشير كاج في هذه المقولة إلى أن الفنان لا يعرف فشله الإنساني أو عجزه الوجودي العام، الفنان لا يحتاج لأن يكون فاشلاً كما لم يفشل مثله أحد كي يكون فناناً، بل يعرف فعله الابتكاري المملوء بالمعنى في إبداع أشكال الوحدة الكلية غير المتوقعة، التي ينفخ فيها من رؤيته للعناصر التي تحوى طبيعتها مفارقات حتمية؛ فينتج بذلك ما قد يبدو على السطح وكأنه ضد - الإبداع، ما قد يبدو مهموماً بدحض التقاليد الفنية الموروثة، وما هو في أعماقه إلا إبداع غفل مهموم بإيجاد تقاليد فنية جديدة وإنشاء أعراف جمالية رائقة. وثانياً: تنبثق جماليات كاج كما تبين أعماله وتجاربه التكنولوجية الفنية المتنوعة - من لب عصر الإنتاج الآلي، وعلى حافة الطليعة الإبداعية المعبأة بالمعنى في أمريكا المعاصرة؛ تلك الطليعية التي تعرفها هذه الدراسة بالعامل - سى.

الهوامش:

- ١

- Beckett, *Waiting for Godot*, 9.

- ٢

- John Cage, "Defence of Satie," 84.

جيمسون وبورديو وتدمير الفن والذوق

بالرغم من اعتراضات كاج الأخيرة على احتمال وجود الأعمال الفنية المستخدمة لأدوات التكنولوجيا وجودا دائما أو ثابتا على شرائط التسجيل، بدلا من أدائها أداء حيا للمتلقى وهي الاعتراضات التي تنبثق من اعتقاده بأن «الموسيقى هي مجموعة من التفاعلات الحية التي لا تتشابه أو تتكرر» وأن المتلقين الذين اعتادوا على شرائط المسجل في تلقى الأعمال المعاصرة صاروا «غير معدين لسماع الأعمال التي تؤدي أداء حيا» - بالرغم من ذلك لا تزال أطروحاته، خاصة فيما يتعلق بانفتاح ما بعد الحداثة على فكرة تعدد الأدوات والوسائل المستخدمة في العمل الفني، تقدم تحديا منعشا وعميقا لفكرة «تدمير الآلة لإنقاذ العامل» التي ما فتأت تصف أطروحات بنجامين، وبارت، وبونيتو أوليفا، وبرجر تجاه التكنولوجيا المعاصرة^(١). ربما يمكننا أن نضيف اسما آخر لهذه القائمة - بيير بورديو Pierre Bourdieu على الأقل فيما يتعلق بقراءة جيمسون لأفكاره. فمن وجهة نظر جيمسون يقدم بورديو تعرية عامة لكل نظريات القيمة الجمالية، و«يزيل الأقنعة عن كل نظريات القيمة الحضارية» فيظهر حقيقتها التي هي كما يراها جيمسون - «نوع من العبث الوجودي الذي يخدم نشاط الطبقة وجهاز الطبقة ذات الطبيعة اللاجمالية» فتسبب «تدميرا لفكرة التذوق والفن عامة»^(٢).

إن إسهامات جيمسون في تغذية أنواع «النعي» الكثيرة التي أفرزها وأعلنها أصحاب «العامل - بي» تنبثق أساسا من أطروحات بورديو، خاصة تلك التي تتصل بمفهوم العلاقات بين فن التصوير الواقعي عنده وفكرة الأسرة في المجتمع والتي ربما تتلخص في قوله بأن «فن التصوير الواقعي بشكل عام ينتمي إلى الممارسات الأسرية في المجتمع» حيث بدأ هذا الفن فيما يرى بورديو «كبديل عن التصوير الزيتي بالرسم» ومن ثم يستنتج بورديو أن هؤلاء الذين يوظفون التصوير «لأغراض فنية أو جمالية يقعون على هامش المجتمع الأسري: هم العزاب وصغار السن، وأصحاب الأسر الفاشلة، هم الهاربون من التشكل الاجتماعي الأسري السوي، يريدون إضفاء هوية جديدة على أنفسهم»^(٣).

وبالتالي يقسم بورديو هؤلاء الفنانين «الهامشيين» إلى صنفين أولهما: من يقومون بدور

«المدافع عن التكنولوجيا، المهتم بالآلات وما تطرحها من إمكانيات»، وثانيهما: هم هؤلاء الذين يقومون بدور المدافع عن «الجماليات» (أو ربما نقول المدافع عن الرموز). هذه المجموعة الثانية - وفقا لبورديو- تربط التصوير «برؤاهم الفردية الخاصة للجمال؛ فيحاولون توضيح هذه الرؤى» بمنطق ولغة تماثل ما يطرحه الفن الأرستقراطي المتعالى» فى نظريات «ملوثة بتقاليد الثقافة العليا»، ومؤسسة على المستويين الرسمى والاجتماعى فى البنية البرجوازية للمجتمع»^(٤).

الهوامش:

- ١

- The quotes are from John Cage, interview with Tom Darter, *Key board*, 8.9 (Sept 1982): 21.

- ٢

- Jameson, "Hans Haacke," 44, 45. Jameson paraphrases Pierre Bourdieu's *Un art mineur* (Paris: Minuit 1965).

- ٣

- Jameson, "Hans Haacke," 44.

- ٤

- Jameson, "Hans Haacke," 45.

تشيون وكاج

والمناهج الجمالية الجديدة

تبدو تلخيصات جيمسون لنظريات بورديو محفوفة بكمية حتمية من الحشو والتكرار. فكل المناقشات الجمالية - على ما يبدو عن جيمسون - ملوثة بهموم الطبقة، لأنها جميعا ودون استثناء، ترضخ «للمنطق الاجتماعى والمؤسساتى» الذى فرضته «الفنون الأرستقراطية القديمة». يقدم مايكل تشيون - على سبيل المثال - فى تحليله لجماليات فنون السينما والموسيقى التكنولوجية المعاصرة رؤية مؤداها أن نظرة بورديو بنظرياته تغفل أو تتجاهل ما تنتجه هذه الفنون المعاصرة من مناطق جمالية جديدة، ما تقدمه من بحث عميق لا عن المنطق الجمالى القديم الذى يقدمها بوصفها دفاعا ساذجا عن التكنولوجيا فقط، ولكن عن منطق ومناهج جمالية جديدة وأصلية. فوفقا لتشيون تستنفر الوسائل والأدوات المعاصرة مبدئيا نوعا من التجريب الفنى التكنولوجى يصفه تشيون بأنه «الدرجة صفر من التجريب» (هذا النوع الذى يبدو ممثلا لما يشير إليه بورديو من دفاع ساذج عن التكنولوجيا) ثم يتلو ذلك وينتج عنه مرحلة ثانية من التجريب يسميها تشيون مرحلة «التقليد» تمثلها الأعمال التى تستخدم الوسائل والتقنيات المعاصرة وفقا للمناهج أو التقاليد الفنية القديمة «كتقاليد الفنون الأرستقراطية المتعالية»^(١). ويختلف تشيون اختلافا جما عن بورديو حين يقدم النوع الثالث أو المرحلة الثالثة من التجريب الفنى التكنولوجى والتى يسميها التجريب «النقى»، أو اكتشاف الطاقات الفنية المتضمنة فى المواد والوسائل الفنية المعاصرة وفقا لمنطقها الخاص بها^(٢). هذه المرحلة الثالثة هى بالضبط ما يشير لها كاج فى مقالته الموسيقى التجريبية الميثاق أو المذهب "Experimental Music Doctrine" (١٩٥٥) عندما يقول بأن التجريب باستخدام أشرطة التسجيل يمكنه تغيير افتراضاتنا الفنية والجمالية كلها، إذا ما توقفنا عن محاولة تبريره أو توظيفه وفق منطق التقاليد الفنية القديمة، يقول كاج:

شرائط التسجيل كأداة فنية جديدة يمكنها أن تفتح أبوابا جمالية كثيرة، بشرط ألا يحاول الواحد منا إغلاقها وتوظيفها لاستدعاء مناطق فنية تقليدية، فهى تستكشف المجهول الفنى غاية فى الوضوح والنقاء، للدرجة التى يستطيع بها

الواحد منا التخلص من كل عاداته الفنية الموروثة، للدرجة التي بها نستطيع تدمير هذه العادات تدميرا. (الصمت - ص ١٦).

وفى مقالته التي قدمها بعد ذلك بأربع سنوات «تاريخ التجريب الموسيقى فى الولايات المتحدة» "History of Cxperimental Music in the United States" (١٩٥٩) قدم كاج رؤية مماثلة تناصر استخدام الوسائل الألكترونية المعاصرة التي بدأ تقديمها فارسى قائلا: «لن نهتم الآن بالنبرات أو اللانبرات، بالسواكن والمتحركات، ولكن بإدجار فارسى الذى أدخل الأصوات فى موسيقى القرن العشرين» (الصمت - ص ٦٩) ومشيرا إلى أن هذه النبرات والأصوات الألكترونية الحديثة التى عرفها فارسى، يجب أن ترى وفق منطقها الخاص وطاقاتها الخاصة، وبصورة غير ذاتية أو بنوع من الموضوعية الشديدة التى تصل حد «تلاشى الأسماء جميعا»، ومستنتجا أنه «من الواضح أن علينا أن نكتشف طرقا وأساليب جديدة يمكنها أن تسمح لهذه الأصوات والنبرات بأن تكون كذلك وفقا لما تطرحه هى نفسها من طاقات، لا كأجزاء خاضعة لمخيلة فارسى» (الصمت - ص ٦٦٨ - ٦٦٩).

الهوامش:

- ١

- Michel Chion, "Vingt années de musique electroacoustique ou une quête d'identité" *Musique en jeu*, no. 8 (Sept. 1972): 26-27.

- ٢

- Chion, "Vingt années," 27.

جماليات ما بعد الحداثة الداعية للنقاء

مرة تلو الأخرى، سنجد هذه الدافعية نحو «النقاء» فى إبداع ما بعد الحداثة وفى نظرياتها على حد سواء، تلك الدافعية التى تعلن عن نفسها - مبدئياً - فى المحاولات الدؤوب لإعادة تقييم وتعريف المواد والأساليب الفنية المألوفة، إعادة تعريفها وفقاً لما تطرحه هذه المواد ذاتها من طاقات واحتمالات فنية وجمالية لا وفق ما تعنيه مرجعيتها أو المصدر الذى خلفها. يقول بارت - على سبيل المثال - بأن «السرد ببساطة موجود.. مثله فى ذلك مثل الحياة» ويقترح بأن التعامل مع مستويات الكتابة المعقدة والمتعددة يجب أن يكون تعاملًا يحاول تفكيكها لا حل رموزها^(١). وقبل تأملات بارت حول المعالم البنائية للسرد وحول موت المؤلف، بأكثر من ستة أعوام، يطالعنا الموسيقى الأمريكى لامونت يانج فى مقالته «المحاضرة» "Lecture" (١٩٦٠) برؤية مماثلة قائلاً: «لو حاولنا استعباد بعض الأصوات وإجبارها على إطاعة ما نريد منها، ستفقد هذه الأصوات نفعها الحقيقى، أما لو تركناها تتفاعل حسب وجودها الطبيعى وحاولنا استقبالها ومعرفتها كما هى، نستطيع حينها أن نتعلم شيئاً جديداً»^(٢).

وما هو أكثر من ذلك مغزى وأهمية، يتمثل فى محاولات هؤلاء الفنانين المعاصرين لاستكشاف الطاقات الجمالية المخبأة فى أدوات ووسائل ما بعد الحداثة التى لم تكتمل بعد. فنانون من أمثال الأمريكى فرانك مالينا الذى استخدم فى أعماله تركيبات إضائية أولدتها تكنولوجيا التوهج الحرارى أو الضوء الفلوريستى، والمحركات الألكترونية الصغيرة، مستكشفاً بذلك مناطق فنية - كما يقول مالينا نفسه - «لم توضع لها بعد قواعد جمالية»^(٣). وشعراء من أمثال الشاعر والموسيقى الصوتى الفرنسى هنرى شوبان الذى أنتج «شعراً صوتياً» تصنعه وتوصله تكنولوجيا التسجيل كى يصير بذلك «شعراً تُرمّزه الآلة أكثر مما يمكن أن تفعله أية مناهج تختص بالكتابة التقليدية»^(٤).

أما حديثاً، فقد ظهر فنانون يستخدمون تكنولوجيا الاتصالات المعاصرة فى الكمبيوتر - كالفنان الإنجليزى روى أسكت - لاستكشاف مناطق فنية تفجرها إمكانات التعاون والتواصل

بين أطراف عدة في إنتاج العمل الفني، هذه الإمكانيات التي يعدها أسكت «تغيرا جذريا في مجرى الثقافة المعاصرة» و«خطوة ضخمة في الوعي البشرى» تمكنه من اكتشاف «احتمالات جديدة في العقل وطبائع أخرى للواقع» من خلال «كسر الحواجز الفاصلة ليس فقط بين الأفراد المجربين، ولكن أيضا بين المؤسسات والمناطق والأزمنة الجغرافية»^(٥). فلو اعتبرنا كل هذه التجارب الساعية للنقاء عند كاج، ومالينا، وشوبان، وأسكت وغيرهم من رواد الفضاء الإلكتروني، من منطلق أطروحات فيليكس جوتاري سنجد أنها جميعا تعرى أطروحات العامل -بى من أساطيرها كلها، خاصة فيما يتعلق بالأساطير التي يصفها جوتاري بأنها «سجون البنائية» فتفتح احتمالات تغيير العوامل الإبداعية، من خلال تحويل الآلة «لشئ ذاتى واقعى مصغر وإعادة تعريف وسائل التعبير التي تشكلها التكنولوجيا»^(٦).

وكما يشير مايكل تشيون، عادة ما يتبع هذه الإبداعات الساعية للنقاء أو - التي تحاول استكشاف حالات جديدة من النقاء الجمالى من خلال التعبير التكنولوجى الذي تشكله الآلة - مرحلة أخيرة من الإبداع التوليفى التركيبى تتضمن خطابات فنية معاصرة وتقليدية فى أشكال فنية جدلية جديدة^(٧). وربما يكون أمر اعتبار مثل هذه الأعمال أعمالا ملوثة بمفاهيم وتقاليده فنية تقليدية - تشى بما يقوله جيمسون مقتبسا بورديو بالطبقية - أمرا له إغراؤه. إلا أن هذه الأعمال - كما يشير تشيون أيضا - تقدم تهجينا واعيا لجماليات الماضى والحاضر من رؤية غاية فى المعاصرة، رؤية تنتفع من أخطاء الماضى فى لب تجريبيها الداعى للنقاء. من هذا المنطلق لا تبدو هذه الأعمال التركيبية أو الجدلية أمثلة على التلوث بالماضى أو على الفوضى ولكن على الاندماج الواعى بين الحاضر والماضى فى عوالم إبداعية، جديدة فى تحولاتها وتغيرها.

الهوامش:

- ١ -

- Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," 79; "Death of the Author," 147.

- ٢ -

- La Monte Young, "Excerpts from 'Lecture 1960,'" *Kulchur* 3.10 (Summer 1963): 18-19.

- ٣ -

- Frank J. Malina, "Kinetic Painting: The Lumidyne System" (1968), in *Kinetic Art: Theory and Practice*, ed. Malina (New York: Dover, 1974), 37, 45.

- ٤

- Henri Chopin, "Open Letter to Aphonic Musicians" (1967), trans. Jean Ratcliffe-Chopin, OU, no. 33 (1968): 11.

كل الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٥

- Roy Ascott, "Art and Telematics," in *Art + Telecommunication*, ed. Heidi Grundmann (Vienna: BLIX, 1984), 33, 57.

- ٦

- Felix Guattari, "The Postmodern Dead End," trans. Nancy Blake, *Flash Art* (international ed.), no. 128 (May/June 1986): 41.

- ٧

- Chion, "Vingt annees," 27

جماليات ما بعد الحداثة المتراكبة



يمثل الإبداع الأمريكي ما بعد الحداثى فى الربع الأخير من القرن الحالى هذا النوع تماما من الفن التركيبى أو التهجينى، ففى حالة كاج مثلا، يقدم عمله الذى لايزال تحت الإنشاء، يوروبيرا "Europera" زيجا من المواد الموسيقية والمسرحية والأوبرالية، التى يتداخل بعضها ببعض ويتغاير داخل نسخة أقل تفجرا من تلك المساحة التفاعلية الجديدة التى يقدمها الاتصال الكمبيوترى الحديث عند أسكت.

يقول كاج:

وأعمل الآن أيضا فى عمل جديد أسميته يوروبيرا، وهو عبارة عن أوبرا بدون نص أوبرالى، أو حبكة؛ مزيج من العناصر المسرحية كلها، ليس بينها اتصال متعمد، وأعتقد أن ما سيحدث فى عملية توالى هذه العناصر وتلقائيتها يمكن أن يكون مدهشا وغير مألوف.

فهذا العمل يتخذ الشكل المسرحى الذى لم آلفه من قبل، إلا أننى أتطلع لممارسة هذه التجربة.^(١)

ومايثير الاهتمام هنا هو رغبة كاج فى كل ما هو مدهش وغير متوقع وغير مألوف، وما يتضمنه ذلك من إيمان بأن المواد المستخدمة فى هذا العمل - أيما كانت درجة العفوية المتخيلة فى اختيارها وموضعها، وبالتالي درجة الغرابة أو اللاتوقعية التى تمارسها على المتلقى - ستتداخل وتتفاعل بصورة شبه حتمية بعضها ببعض لتنشئ نوعا من أنواع المسرح الجديد. هنا يكمن لب التركيب التهجينى فى ما بعد حداثة الفن الأمريكى المعاصر، ولب ما أسمته هذه الدراسة بجماليات العامل-سى، ألا وهو الإيمان العميق والتمسك الشديد والثقة الواضحة بإمكانات التفاعل التركيبى الإيجابية فى تخليق سبائك عضوية بين الفن التقليدى بشقيه السردى واللاسردى، وبين الإبداع متعدد الأدوات وروح التجريب الفنى فى ما بعد الحداثة.

إلا أن انبثاق جماليات العامل - سى - كما سيوضح الجزء القادم - لم يتمتع فى أوروبا

بنفس درجة الوضوح أو البروز التي تمتع بها في الولايات المتحدة ، حيث حقق جيلان متتاليان من الفنانين المجريين الذين يستخدمون في أعمالهم وسائل وأصوات متنوعة من أمثال أشلي جابرو، جلاس، ولسن، وأندرسن مقولة كاج بأن أكثر حالات الإبداع في مابعد الحداثة إيجابية «أنت لحسن الحظ في أشكال إلكترونية أو تكنولوجية»^(٢)، فعلى حين تشير أعمال الكثير من الفنانين التكنولوجيين الأوروبيين - من أمثال الشاعر الصوتي هنري شويان وغيره ممن قدمهم معرض الفن المعاصر «إلكترا» عام ١٩٨٣ - إلى وجود منحى أوروبي في التجريب الفني متعدد الأصوات يوازي في ثقله مثيله الأمريكي ، توحى أعمال الكثير من الكتاب والمنظرين والفنانين الآخرين من أمثال بيوز، وإيكور، وجراس، وولف ، ومولر إلى أن الطرائق التي يتخذها هذا الإبداع الأوروبي في مابعد الحداثة تتشكل وفق مبادئ أكثر طقوسية وتاريخية وبدائية من مثيلاتها الأمريكية في الإشارة إلى العامل - سى.

الهوامش:

- ١

- Cage, *Eyeline*, 6.

- ٢

- Cage, *John Cage*, 167.

فيلدمان.. التناقضات الجنونية والتجربة الفنية التصويرية

يتصف الإبداع الأوروبي والأمريكي في الستينيات - وفقاً لما يشير إليه الموسيقى موتون فيلدمان - بصفتين أساسيتين، أولاهما: هي رفض الإبداع الأمريكي لآلية النظرية الأدبية والفنية مفضلاً الإبقاء على درجة من درجات الحضور الأدائي في النص، يقول فيلدمان:

لا يزال هناك فارق غير منتقص بين الولايات المتحدة وأوروبا، فما يقدم في أوروبا هو بالفعل آلة، والكيان الإنساني الذي يصنعها ينظر له بوصفه خارجاً عنها ليس فيها، وهو كذلك، لأنه قد تم إخضاعه لحياة فنية تصوراتية، أما في نيويورك مثلاً، في حالة أعماله أو أعمال الكثير من الرسامين في الخمسينات، يعطيك الإنسان نفسه ذلك الفن دون الجدل التبريري (أي أن الفنان والفن يصبحان كلاهما جزءاً من العمل)، والسؤال هنا هو: هل تريد أن تكون أنت كإنسان فناناً داخل العمل، داخل الوسط الذي هو فنك، أما خارجه، أشعر بأننى وكأج داخل أعمالنا.^(١)

يصاحب مثل هذا الرفض للتبرير الجدلي المباشر وللإبداع التصويري المجرد الصفة الثانية وهي قبول أمريكي للمتناقضات اليومية شبه الواقعية داخل البيئة. بعبارة أخرى لا يسعى الإبداع الأمريكي لرسم خطوط التناقضات والمفارقة بصورة مجردة بين الواقعي واللاواقعي، الممل والرائع.. فبدلاً من الإسهاب في تصورات غير متوافقة لمدرجات متناقضة المظهر، يمزج العامل - سى الأمريكي على ما يبدو بين هذه المتناقضات أو يقبل الوجود المشترك للخطابات المتخالفة والفئات المتضاربة كالفن والحياة، الثقافة العليا والدنيا، النظام والفوضى، اللاهوية والذاتية جميعها في آن واحد.

وهكذا كما يقبل وار هول كوميديا كوارث الحياة اليومية، يشير فيلدمان إلى أن بغضه لطبيعة الحياة في مدينة نيويورك «الملل الكبير» كما يسميها - أعطاه الفرصة لاكتشاف «تناقضاتها الجنونية» بصورة تدريجية. يقول فيلدمان مشيراً إلى تحوله من إحساس «الضعف أمام سطوة اللحظة» إلى إحساس «النشوة باللحظة»:

أتذكر أنني كنت يوماً ألتقى درساً مع زميلي ولب في الاستوديو الذي كان يملكه في الشارع رقم ١٤ - بمنطقة شبه شعبية - لذا كان ولب يحب هذا المكان. وقد كان ولب حينها مفعماً بالنظريات الاشتراكية وكان يتكلم عن رجل الشارع موبخاً إياي، وأنا كنت أتطلع من النافذة ورأيت جاكسون بوللوك (الرسام الذي ابتكر تقنية الرسم بالحدس) يعبر الطريق المقابلة للنافذة التي كنت أنظر منها. لم أقل شيئاً لولب واستمر هو في الحديث عن رجل الشارع في خضم هذا التناقض الذي يبدو تناقضاً مجنوناً وغير حقيقي، وكان جاكسون قد أتى في هذه اللحظة بالذات ليخرجني من هذا الموقف^(٢).

الهوامش:

- ١

- Morton Feldman, interview with Alan Beckett, *International Times* (London) no.3 (1966): 7.

- ٢

- Feldman, *International Times*, 7.

هابرماس والتواصلية العقلانية

يمثل الفارق الذي طرحه مورتون فيلدمان بين طبيعة الإبداع الأوروبي التي تعلو من القيمة التصورية، وطبيعة الإبداع الأمريكي التي تبقى منفتحة للتناقضات والاختلافات والأنواع، أحد أهم التواترات الفكرية في الممارسات النظرية والفنية الأوروبية والأمريكية في ما بعد الحداثة.

ويبدو هذا التواتر واضحاً في المفارقة الجدلية بين الإدراك الذي يسعى للعقلانية المحضة (القيمة التصورية) والإدراك الذي يسعى بطبيعته لتجاوز مثل هذه العقلانية وصولاً لما يتخطاها (الانفتاحية على المتناقضات) أو - بعبارة الشاعر الأمريكي وليام باراس، بين الوعي الساعي لحكم أو لسيطرة أو امتلاك الواقع، والوعي الذي يسعى لإدراك «الأشياء حال اتخاذها مساراتها الطبيعية في الحدث دون تدخل منه». (الأصابع - ص ٢٠).

ولا يبدو هذا الفارق بين وعي ما بعد الحداثة الأوروبي وقرينه الأمريكي - بدون أن يشير ذلك إلى نظرة قومية جغرافية خام للفوارق والصلات - بصورة أكثر وضوحاً مما يظهر به عند مقارنة اعتماد كل منهما لنوعين متخالفين من أطر المعرفة؛ فبينما يعتمد وعي ما بعد الحداثة الأوروبي العقلانية كإطار أساسي للمعرفة، يعقد وعي ما بعد الحداثة الأمريكي ما يتجاوز العقلانية - ويتضمها - كأساس لها.

ويعد ما طرحه هابرماس^(١) من رؤى حول العلاقة بين «الحداثيات»^(٢) الجمالية «و»مشروع الحداثيات الذي بدأه فلاسفة التنوير الأوروبيون في القرن الثامن عشر»^(٣) مثالا صارخاً على ما أسماه فيلدمان العقلية «التصورية»، مساهماً بذلك - بوعي أو بلا وعي - في هذا النوع المختزل من العقلانية المحضة التي تراها هذه الدراسة مشكلة لأسس رؤى أصحاب العامل - بي حول ما بعد الحداثة. وهكذا يعرف هابرماس «الحداثيات» "Modernity" بوصفها محاولة «لإنشاء العلم الموضوعي، وبنى الأخلاقيات العامة وقواعد القانون والفن المستقبل كل وفق منطقته الداخلي الخاص» (الحداثيات - ص ٨) محاولاً بذلك إعادة تعريف مشروع الحداثة الأوروبي لا بالنظر إلى ما يرفضه بوصفه «التركيز المعتاد على بنى الفن وحده» ولكن بالنظر إلى الطموحات الثقافية والاجتماعية العامة التي أبقاها فلاسفة التنوير إبان النهضة الأوروبية.

من هذا المنطلق يطمح مشروع الحدائثية عند هابرماس فى تحرير الطاقة المعرفية لكل من هذه المجالات من أشكالها الجمالية حتى يمكن استخدام هذه الطاقات جميعها فى سياق مجالاتها المتخصصة لإثراء الحياة اليومية، بمعنى إضفاء صفات التنظيم العقلانى على معطيات وتبديلات الحياة اليومية فى المجتمع إضفاء كاملاً.

تقود هذه الأطروحة هابرماس - فيما يمكن أن نسميه «بالدال الهابرماسى الخالص» - للاتصاق المطلق بما يطلق عليه «التواصلية العقلانية» "Communicativ Rationality" (الحدائثية - ص ٨) والرفض المطلق أيضاً لكل حالات التواصل اللاعقلانى أو المتجاوز لمثل هذا النوع من العقلانية الجامدة خاصة تلك الصفات التى أبدتها (الحدائثية - ص ٦). ومن أكثر هذه الحالات الجمالية غير المتوافقة لدى هابرماس تدميراً لنقاء العقلانية فى فنون الحدائث هو ما طرحته السريالية من «تمرد سريالى يائس»، فوفقاً لمنطق التواصل العقلانى الخالص الذى يطرحه هابرماس، تتبدى السريالية ولا جدواها من جهتين اثنتين: أولاًهما فى محاولتها «تدمير الخطاب العقلانى كاملاً»، الأمر الذى أدى بدوره - عند هابرماس - إلى فقدان أية طاقات تخليصية أو تنويرية قد يطرحها هذا الخطاب، إذ إنه حينما تنتهى الصفات العقلانية - من وجهة نظر هابرماس - «لا شئ يبقى البتة» «لا شئ يبقى من المعنى الذى تجزأ وتناقض، ومن الشكل الذى تفكك واهترأ»، وثانيتها: أن الفن السريالى لا يتعدى كونه كذلك؛ لا يتعدى كونه مجرد خطاب غير حقيقى، ولا يستطيع عند هابرماس أن يقدم «تقليداً ثقافياً مغطياً للمجالات الثقافية كلها - المعرفة، الأخلاق، والتعبير الفنى» ومن ثم ليس له صدى إلا فيما يتعلق بمجال واحد من مجالات الحضارة ألا وهو الفن. وهو بذلك يفشل فشلاً ذريعاً فى تحقيق أهداف مشروع التنوير الأوروبى ومهمته فى تخليص أو إنقاذ «عقلانية وعملية الحياة اليومية» ككل من «الفقر الوعى والثقافى» (الحدائثية - ص ١١) وبالرغم من أن الجدل السريالى يدعى أحياناً أنه استطاع إيجاد حل «المشكلات الأساس فى الحياة» كما يؤكد بريتون فى مقالته «المانيفستو للسريالية» عام (١٩٢٤)^(٥)، فإن محاولة استحلاب ما يبدو تناقضاً فى رؤية السريالية للحياة والمجتمع والعقل الإنسانى، هو فى الوقت ذاته تفادى لعمق محاولة مزج السرياليين بين النواحي الجدية والنبرات الجدلية العالمية، تلك المحاولة التى طرحتها السريالية بوعى منها ودراية. ولنتخذ على ذلك ما يقوله هابرماس لنفسه من أن «جميع المحاولات لدمج الحياة فى الفن أو الفن فى الحياة - لإظهار أن كل الأشياء نوع من الهراء التجريبي» (الحدائثية - ص ١٠). فكما يشير بريتون فى مقالته «ما السريالية» "What is Surrealism?" (١٩٢٤) فإن توقعاته العملية كانت فى الغالب أقل بكثير مما أعد له الجدل السريالى. فبالرغم من تطلع بريتون «لمستقبل التحول بين حالتى الحلم والواقع، من التناقض الظاهر بينهما إلى توحيد فى حالة واقع كلى مطلق» يضيف بريتون: «إننى أتطلع لأن أرى كيف يمكن لهذا الواقع المطلق أن يهضم، عارفاً تمام المعرفة بأننى لن أشارك فى ذلك»^(٦).

فهابرماس إذاً يخلط القول بالفعل ومالنا إلا أن نعتبر من المنطق نفسه - بصورة شبه إجرائية - أن هابرماس نفسه يرغب في المساواة بين الفن والحياة عندما يعلن أن الأشياء جميعها والمجتمع بأفراده جميعاً يمكن تحسينهما وتقويمهما من خلال «التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية اليومية» وأن هذه الرغبة ما هي إلا «هراء تجريبي» كالذي وصف به السريالية: وكأن هابرماس يرفض لا عقلانية بريتون باستخدامه لا عقلانية أخرى أطلق عليها اسم عقلانية التنوير التقليدي. فبينما لا يسعنا إلا أن نشارك هابرماس رغبته في الوصول إلى سلوك هادف وعقلاني في المجتمع، فإن الإطلاق الزائد في الإيمان بمثل هذا النوع من العقلانية يشئت ويضرب أهمية الأهداف الأخرى التي تتعدى محض العقلانية الجامدة لتصل إلى حالة أوسع مما أسماها كاچ - في مفارقة واضحة - غرضية اللاغرضية. تلك اللاغرضية التي تتفادى محاولة «إظهار النظام من الفوضى أو اقتراح تحسين في الخلق» وتفضل بدلاً من ذلك أن تقبل وتستوعب «الحياة التي نحيهاها نفسها» تلك الحياة التي يراها كاچ - كما رأينا سابقاً - «متسمة بالروعة والعظمة» إذا استطعنا أن «نخلع عن أنفسنا عباءات الغرضية والتعاقل فنفسح لها الطريق ونتركها وهذه اللاغرضية يفعلان». (الصمت - ص ١٢).

وكما يشير رونالد كوسيب، يقترح جوزيف بيوز وجود نوع ثالث من الخطاب يتجاوز «العلمية الجامدة» و«الروحانية الجامدة» كليهما، فيطرح احتمالية التقدم التاريخي من خلال الأطر التي يطرحها أي من هذين الخطابين يمكن من خلال «استكشاف مراحل رحلة أخرى من التطور في علاقتنا بالعالم المادي»^(٧). على الرغم من كل نواياها الطيبة، تمحور أطروحات هابرماس - كأطروحات بيتر برجر التي يشير إليها هابرماس مراراً - أسطورة العامل - بي بأننا الآن «نحيا في مرحلة هي مرحلة انتهاء الفن الحديث» وأنه وبعد «فشل التمرد السريالي» «لم تعد الطليعة الفنية مبدعة» (الحداثية - ص ٦).

الهوامش:

- ١ -

جورجن هابرماس "Jürgen Habermas" (ولد عام ١٩٢٩) هو أحد أعلام الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت الفلسفية (انظر هومش: «بنجامين وفقدان هالة الإبداع») التي تكونت بألمانيا عام ١٩٢٩ - من أعلام هذه المدرسة: تيودور أدورنو، هوركيمر، ماركوس، ولتر بنجامين. يقول روبرت أودي "Robert Audi" حول إسهام هابرماس الفكري: «إن تحليل هابرماس لقيم التواصل ومفرداته يسعى لتقديم نموذج لعلاقات غير سلطوية في المجتمع والحضارة وطرح مدى أوسع ونطاق أشمل لما نسميه العقلانية.

- Cambridge Dictionary of Philosophy, (New York: Cambridge University Press, 1995).

انظر على سبيل المثال:

- Michal Pusey, Jürgen Habermas, Rey Sociologist Series, (New York: Routledge, 1987).

- Jane Braaten, Habermas's Critical Theory of Society, (Albony, NY: Sunrise Press, 1984).

٢ - يشير المصطلح Modernity إلى عقلية الحداثة أو المناهج التحتية والمعتقدات المبدئية لمجمل عمليات التحديث ومراحله وأنواعه وصوره، بينما يشير مصطلح التحديث -Modernization إلى التحول الحضارى الذى خلفه انفصال الكنيسة عن الفعل الاجتماعى والسياسى فى أوروبا إبان عصر النهضة ومن ثم بوجه عام إلى التوجه الداعى للأخذ بالأسباب فى التعامل مع مشكلات وقضايا ومظاهر الحياة الإنسانية وإلى مظاهر التطبيق العملى الفعلى لهذا التوجه فى المجتمع. على حين يشمل مصطلح الحداثة Modernism معانى كل من هذين المصطلحين. وقد فرق المترجم بين هذه المصطلحات الثلاثة داخل متن الترجمة بإعطائها تشكيلات كتابية مختلفة: "Modernity" الحداثية، Modernism الحداثة، و"Modernization" التحديث.

انظر على سبيل المثال:

- Bryan S.Turner (ed), Theories of Modernity and Postmodernity, (London: Sage Publication, 1990).

- Ihab Hassan, The Postmodern Turn, (Ohio, USA: The University of Ohio Press, 1987).

(المترجم)

- ٣

- Jürgen Habermas "Modernity Versus Post-Modernity", *New German Critique*, no.22 (winter 1981) 5,9:

جميع الإشارات المقبلة لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

- ٤

الإشارة هنا لمنطق الطليعة الفنية أو حركات الطليعة الفنية، انظر هوامش (برجر وموت الطليعة الفنية).

(المترجم)

- ٥

يناقش أندريه بريتون (Andre Breton) ما كتبه في المانيفستو للسريالية عام ١٩٢٤ في مقالته

- "What Is Surrealism?", Gascoyne (trans), in *Theories of Modern Art*, 412.

- ٦

- Breton, "What Is Surrealism?", 414.

- ٧

- Joseph Beuys, quoted in, *The Critic Is Artist: The Internationality of Art*, by Donald Kuspit (Ann Arbor, Michigan: U.M.I Reserch Press, 1994), 352.

جميع الإشارات المقبلة لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

بيوز، وأدورنو، وصمت مارسيل دوتشامب

يوافق بيوز^(١) هابرماس فى الاعتقاد بأن «الفن الحديث قد انتهى فى ألمانيا بوصول النازية»^(٢)، إلا أنه - على العكس من هابرماس - يؤمن بأهمية انصهار المعرفة والإبداع العقلانيين فى المعرفة والإبداع اللذين يسعيان لتجاوز مثل هذه الحالة من العقلانية الجامدة.

ومن ثم يرى بيوز الفن المعاصر بشكل عام - كما تشير مقالته «الحديث عن الوطن: ألمانيا» "Talking About One's Own Country: Germany" (١٩٨٥) «كطفل حديث الولادة لأبوين قديمين من النظم الجمالية التقليدية» وفى الوقت نفسه «كحديث اجتماعى أو تحت اجتماعى يضع لنفسه مهمة الشمول على ما يتعدى مجرد المواد المستخدمة فيه» من خلال انبثاقه من «تربة روحية»^(٣). فبيوز إذن يشارك هابرماس فى الإيمان بأن من واجب الفن تغطية المجالات الحضارية جميعها «المعرفة، الأخلاق أو العرف، والتعبير» ولكنه يضيف إلى هذه الفئات المجال الروحى والضرورة الديمقراطية فى أن يصير «جميع الأفراد فنانين» بمعنى أن جميع الأفراد «يستطيعون، بل ويجب عليهم، المشاركة الفعالة فى إعادة تشكيل الجسد الاجتماعى الذى يحيون فيه». يقول بيوز فى مقابلة له مع ويلوغبى شارب عام ١٩٦٩:

إننى أطالب بمشاركة فنية فى كل مجالات الحياة وعوالمها. حالياً ينظر للفن وكأنه مجال منفصل منخفض يتطلب الإنتاج التوثيقى من خلال الأعمال الفنية.. وما أطلب به هو مشاركة جمالية فعالة من العلم، والاقتصاد، والسياسية، والدين - وكل مجالات النشاط الإنسانى.. إن مجرد إزالة قشرة حبة البطاطس يمكن أن يكون فعلاً فنياً لو اتسم بالوعى^(٤).

وما يشير إليه بيوز هنا يشى لا بأن فعل تقشير البطاطس هو فعل فنى فى الأساس، ولكن بأنه يمكن إدراك الحياة إدراكاً إيجابياً فعلاً عندما تصير كل الأفعال موجهة نحو مسئولية المشاركة لا الانفصال والتحدى، خاصة إذا ما كانت تلك المشاركة مشاركة جمالية فى التشكيل الاجتماعى.. من هذا المنطلق أشار بيوز مرة تلو الأخرى إلى إيمانه بأن أكثر مهمات الإنسانية مغزى هى محاولتها أن تقوم بكافة الأفعال بشكل فنى.. فبعد أن تحولت نظرات بيوز

- كما يشير هو نفسه - من الحتمية العلمية، التي يمكن لنا أن نربطها بتوجهات العامل - بي، إلى القيم الأكثر روحية أو الأكثر شمولاً كالتى عرفتھا هذه الدراسة بالعامل - سى، يقول بيوز فى حوارہ مع شارب: «إن المحير فى الأمر هو أننى أجد أعمالى مخترقة بأفكار ليس لها أصل فى تاريخ التصور الفنى الرسمى ولكنها مشتقة من تصورات علمية»:

فى البداية كنت أود أن أكون عالماً، إلا أن البنية النظرية للعلوم الطبيعية كانت أكثر صرامة مما أحتمل، لذا حاولت أن أقدم شيئاً جديداً للعلم والفن كليهما. أردت توسيع المجالين.. أردت ببساطة أن أعيد تأكيد المفهوم الحقيقى للفن والإبداع فى مواجهة الميثاق الماركسى ولا تزال الحركات الاشتراكية فى أوروبا التى يناصرها الصغار من أفراد المجتمع تطرح هذا التساؤل.. يعرفون الإنسان كاملاً ككائن اجتماعى.. لم أندesh من هذه الحركات التى تساهم فى ظهورها فى المناخ السياسى الذى نعيشه الآن لا فى ألمانيا وحدها ولكن فى الولايات المتحدة أيضاً.. فعلاً، الإنسان ليس حراً من كافة الجوانب، فهو وليد الظروف الاجتماعية، إلا أنه حر التفكير والتأمل، ورؤيتى مشتقة من حقيقة أن كل كائن بشرى هو بطبيعته فنان ما.. وعلى إذن لأكتشف ذلك أن ألقاه حال حرية، حال تفكيره وتأمله (حوار مع شارب ص ٩٠ - ٩١).

من هذا المنطلق يوضح بيوز أن هذه العملية من التفكير والتأمل تضاهى نفس نوع التحول من مبدأ الفوضى إلى مبدأ الشكل الذى حاول عمله «أركان الدسم» "Corners of Fat" أن يمثله - على حد قوله - «كدسم فى شكل سائل يوزع نفسه عشوائياً بصورة غير مميزة حتى يجتمع فى شكل آخر بأحد الأركان» (حوار مع شارب سنة ٩٠) ويشير بيوز إلى أن مثل هذا النوع من التحول الرمزي لا يمكن أن يفهم بتصورات مادية.. بل إنه يتطلب من المتلقى أن يتفاعل على مستوى اللاوعى، مما يجعل المتلقى المادى النزعة «يستجيب بصورة غاضبة كما لو كان يريد تدمير العمل ولعنه» (حوار مع شارب ٨٥ - ٨٦).. حقاً إن ذلك هو ما يحدث بالضبط.. فإذا كانت أطروحات بيوز، القائلة بأن فعل تقشير حبة البطاطس هو فعل فنى، يمكن أن يستفز تهمة هابرماس «بالهراء» واللامعنى، فإن استخدامه لقبح الدسم فى ترميز ما بالفوضى من قوى تخليصية وتحريرية زاد من ضيق الكثير من نقاده ورافضيه.. يشير دونالد كوسبت، على سبيل المثال، إلى أن بيوز يؤمن بأن عمله «أركان الدسم» يستنسخ التحول من الفوضى إلى الشكل محاولاً بذلك أن يوازن أو يعادل التحويل الأكثر تحديداً على المستوى التاريخى من «الجسد الإنسانى (نظام) إلى الرماد (فوضى) فى محارق النازية، ومن هذا المنطلق يتساءل كوسبت: كيف يمكن لتصوير بيوز للدسم أن يعوض مذابح الدسم البشرى فى أوسفتشزا، وعليه يستنتج أن صور بيوز الكيميائية ربما تجد لها صدى أكبر فى السياق الألمانى خاصة ذلك أنها:

تجازف بالتخصيصية الحضارية، فتشئ بأنه ربما الألمان وحدهم - على الأقل - غير

الأمريكيين، أو غير من لم يمروا بمثل ما مر به الألمان من خبرات اجتماعية مدمرة - مكنهم فهمها - فمن الواضح أن بيوز يحاول أن يستقيم مع خبراته وخبراته بلده التاريخية.. فيعد ما حدث في الماضي بصورة مجازية حتى يتفادى احتمال حدوثه في المستقبل أيما كان بعد هذا الاحتمال.

وبغض النظر عن مدى تأثير الصور التي يستخدمها بيوز في أعماله، فمن الواضح أنه يتخطى اثنين من أكثر انتقادات الحداثة المتأخرة سلبية وجموداً، واثنين من أكثر الأساطير تأثيراً في رؤى أصحاب العامل - بي.. أول الانتقادين يتمثل في تحديه لاعتقاد أدورنو بأن «الشعر قد مات بعد أوسفتشزا» (معتقل المذابح النازي).. فكما يشير كوسبت، يحاول بيوز «أن يستوعب مدى كبيراً من الخبرات البشعة - مذابح اليهود - التي لا تزال تشكل منطقة محرمة لدى الكثيرين من الناس الذين يعتقدون بأنه ليس هناك ثمة وسيلة يمكنها أن تعقل أو تفهم ما حدث، حتى بمساعدة ذلك الكائن السحري الذي نسميه، الفن». (الناقد هو الفنان ص ٣٥٧). وكما يتعاطف بيوز مع وليام فورلونج، فهو دائم الرفض لسرطان السلبية والعرقية الذي يسيطر على بعض نظريات فنون ما بعد الحداثة وقضية التحديث الفني بشكل عام بقدر ما هو مناصر للفن الباحث عن الطبائع الإنسانية؛ للفن الأنثروبولوجي المحرر الذي يعرفه بوصفه «أحاسيس البشرية وبنائها الخلاقة» وبأنه «الفكر والشعور والعطاء ومنح القدرة»^(٥) ففن بيوز إذاً - كما يشير في لقاء آخر مع ريتشارد ديماركو عام ١٩٨٢ - يمزج بين الإحساس العام «بالضرورة الروحية» وعمليات البحث «المعقولة والعملية عن الطبائع البشرية» مواجهها بذلك النظم الاجتماعية والسياسية السائدة^(٦).

ولكى نعطي مثلاً واحداً على ذلك، فإن قرار بيوز بحبس نفسه مع الذئب الأمريكي في أدائه لعمله «الذئب الأمريكي: أحب أمريكا وأمريكا تحبني» (١٩٧٤)، يوضح مدى حساسيته للوقع الرمزي والأنثروبولوجي الذي يمارسه اعتقاده في القوى الخفية «المرتبطزة بالحيوان للوقع المباشر المحدد ثقافياً للحيوان عموماً ولهذا النوع من الذئاب على وجه الخصوص بوصفه - كما تقول كارولين تسدال - حيواناً يحترمه الهندي الأمريكي القديم، واحتقره واضطهده الرجل الأبيض» ومن ثم هو الرمز المناسب تماماً لما أسماه بيوز «الكارثة الأمريكية الكبرى مع الهنود الحمر»^(٧).

إن بعد بيوز عن أساطير العامل - بي التي تقول باستحالة التعليق على البنى الاجتماعية في المجتمع الألماني المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية لا تظهره فقط رؤاه الفكرية وممارساته الفنية المباشرة، بل يظهر أيضاً في إصراره على تحويل الأنظار العامة نحو ما تدركه استجاباته الجدلية وردود أفعاله الحساسة من مسائل وقضايا اجتماعية عامة.. فبيوز ليس فقط «المنادى بالروحانية» (الناقد هو الفنان - ص ٣٥٦) - كما يشير كوسبت - ولكنه أيضاً المنادى الذي يتأهض أمثلة محددة من المواقف السيئة في النظام الاجتماعي.. وهكذا يبرز تحدى بيوز الأسطورة الثانية من أساطير تاريخ الفن الحديث ألا وهي صمت مارسيل

دوتشامب^(٨). فبدلاً من قبول فكرة أنه «ليس هناك فن بعد ميولة دوتشامب»، يعلن بيوز أن «صمت دوتشامب ببساطة بولغ في تقييمه» قائلاً إنه في حين أراد دوتشامب «أن بدء سطوة التقاليد الفنية وصولاً إلى نظام فني آخر باستخدامه للمبولة» فحاول دوتشامب تغيير أو تحويل الفن نفسه»، و«لم ينجح في هذا التحويل» بل تحول في النهاية إلى مجرد «رغبة في البطولة، عندما فضل الصمت أو عدم الحديث عن أي شيء الذي هو في كنهه استسلام وإذعان لأفكاره كلها عن الفن».

ويضيف بيوز مفرقاً بين رؤاه التمردية المُحررة للفن وصمت دوتشامب السلبي الناقم: «إنني أحاول أن أذهب خطوة أبعد على بساط الفن. يتوقف بها الفن الحديث ويبدأ الفن الأنثروبولوجي».

الهوامش:

١ - جوزيف بيوز "Joseph Beuys" (١٩٢١ - ١٩٨٦) هو نحات ألماني، عرف بارتباطه بحركة فنية بدأت في الستينيات عرفت بـ "Fluxus" التي ربما يمكن تقريبها من تعبير الإرجاع أو الارتجاع. واعتمدت هذه الحركة مبدئياً على كسر الملامح العامة للموسيقى وطرق سماعها، بل وعلى الكسر المادي الفعلي للآلات الموسيقية أثناء الأداء ليكون ذلك نفسه جزءاً من الأداء الموسيقي. أما في الفن التشكيلي أو فنون الأداء المسرحي - وهو ما أدخله بيوز على هذه الحركة - فقد اتسمت هذه الحركة، مثلها في ذلك مثل الدادية، برفض أليات وأفكار وأشكال الرسم والنحت والفن التشكيلي وفنون الأداء التقليدية، وقالت بوجوب الاتصال بين الفن والحياة لا عن طريق التمثيل أو التقمص أو التقليد أو تبعية أحدهما للآخر، ولكن من خلال تعميق مشاهد كل منهما عبر الآخر. انظر:

- Art of the 20th Century, (1999) p.602.

(المترجم)

- ٢

- Joseph Beuys, "Plight," interview with William Furlong, *Art Monthly*, no. 112 (Dec. 1987/Jan. 1988): 7.

- ٣

- Joseph Beuys, "Taking about one's own Country: Germany" (1985), trans. Tinothy Nevil, in *In Memoriam Joseph Bewys Obituraries, Essays, Speeches* (Bomn: Inter Nations, 1986), 88.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٤

- Joseph Beuys, "Interview with Willoughby Sharp" (1969) in *Energy Plan for Western Man/Joseph Beuys in America: Writings by and with the Artist*, ed. Carin Kuoni (New York: Four Walls Eight Windows, 1990), 87.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر في متن الدراسة

- ٥

- Beuys, "Plight," 7.

- ٦

- Joseph Beuys, "Interview with Richard Demarco" (1982), in *Joseph Beuys in America*, 115.

- ٧

- Caroline Tisdall, "Beuys: Coyote," *Studio International* 192.982 (July/August 1976): 39.

٨ - مارسيل دوتشامب "Marcel Duchamp" (١٩٦٨ - ١٨٨٧) أحد أعلام الدادية (انظر هوامش: «الفن المأثورى والفن اللامأثورى»). بعد هجرة دوتشامب إلى الولايات المتحدة بدأ في تقديم أعمال أسماها «الجواهن» "Ready Mades" وهى عبارة عن أشياء موجودة فى الواقع الاجتماعى والبيئة المحيطة متحدياً بذلك المؤسسة الفنية والقيم السلطوية التى تفرضها على الفن. من أشهر هذه الأعمال هو تقديمه لبوتقة «بول» للعرض فى معرض للنحت فى الولايات المتحدة عام ١٩١٧ متحدياً بذلك ليس فقط الأطر الجمالية الرسمية، ولكن الثبوت الذى يصف الانطباعات الإنسانية عن الأشياء ومحاولاً تحرير هذه الأشياء من الأطر الجمالية التى ثبتتها النظم الاجتماعية وقيمها منذ ذلك الحين. و«مبولة دوتشامب» صارت هى نفسها رمزاً فنياً لأكثر أنواع التحدى الفنى للأطر الجمالية الرسمية بساطة وجذرية.

انظر على سبيل المثال:

- Charles Harrison, *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell Publishers, 1942), P.248.

(المترجم)

- ٩

- Beuys, "Plight,"

بيوز وكاچ وبوتشلو ..

"العامل – بى المزدوج"

إن هذه الدافعية الواضحة نحو ما يتجاوز محدوديات الخطاب الفنى القديم التى عندها يتوقف الفن، ونحو آفاق الخطاب الإبداعى الجديد التى عندها «يبدأ الفن» - «يولد تقنيا وجماليا قبل أن يولد نظريا» كما يقول بارت^(١) - هى بالضبط ما يميز إسهام بيوز فى إجابيات العامل -سى ما بعد الحدائى أيا كانت تسمية هذا الإسهام - أنثربولوجى أو ما بعد حدائى إيجابى. فالتسميات جميعها فى هذه الحالة، تتخذ مغزى ثانويا، مثلها فى ذلك مثل أعمال كاچ. وتتسم أعمال بيوز بالبحث الدؤوب عن احتمالات إبداعية جديدة قد تتجاوز «دائرة الكون المعروف»، فكما يشير كاچ إلى أنه يتعامل فى أعماله «مع أشياء لا أعرف عنها شيئا»^(٢) يقول بيوز: إنه وإن كان يحاول أن يعرف الكثير قبل أن يبدأ فى عمله، فهو بمجرد البدء فى عمله تتوقف هذه المعرفة وتتوقف معها حتى رغبته فى أن يعرف «أى شئ عن النهج الذى سيتخذه العمل فى الوجود». إذ إن هذه المعرفة حينها:

تكون شيئا مملأ ورتيباً، بل شيئا لا ينتمى للفن قاطبة، تحصيل حاصل، تنتفى معه فكرة أنها تجربة فنية جديدة لا أعرف عنها شيئا. فلو كانت لدى معرفة مسبقة عن الأزمة الفنية التى أتعامل معها فى عمل ما، فلربما يكون الكلام حول تصورى عنها كافيا ولن يكون إنجاز العمل الفنى حينها أمراً ضرورياً. فكل فعل، كل عمل فنى - عندى، كل إحساس بالتشبيء، رسم على السبورة، أداء عملى، يأتى بجدية يضيف إلى الكل، منطقة جديدة^(٣).. عالماً جديداً.

وعندما سأل شارب «مَنْ مِنَ الفنانين يشعر هو بقُرب فنى معه؟» أجاب بيوز «جون كاچ»، مضيفاً «السبب الذى يجعلنى أفضل أعمال كاچ ونام جيون بايك، هو أن أعمالهما تصل إلى الأصول وتبدى درجة معينة من بُعد النظر تتخطى تلك الفكرة الشائعة بأن الأشياء جميعها مشتق بعضها من بعض» (لقاء مع شارب ٨٧). يكتف إيمان بيوز باحتمال التغلغل فى هذه الأصول، برغم ما يقال عن انتهاء الفن الحديث بوصول العصر الهترى فى ألمانيا، أحد أهم صفات العامل -سى الإيجابية والتى تتركز باختصار فى تجاوز المنطقية التى أقنعت مفكرى العامل - بى من أمثال برجر وهابرماس بأن الطليعة الفنية لم تعد بعد مبدعة.

والأهم من ذلك أن بيوز - كغيره من الفنانين المعاصرين الذين تعرفهم هذه الدراسة بالعمل - سى - يرى أن أعماله تتطلع للنظر إلى ما يتجاوز السريالية. فبينما يؤمن السرياليون بأنهم «يستطيعون الحياة مع أعماق اللاوعى عندهم.. فوق الواقع» يرى بيوز أنهم فى أغلب الأحوال يحيون «تحت الواقع» لا فوقه. وفقاً لبيوز، تتسم الكثير من الأعمال السريالية بسمات قاهرة لها «تأثير مجحف» بمعنى أن وقعها - كما نرى فى أعمال دوتشامب - يفشل فى استثارة الانتباه على مستوى «الوعى المطروح، المنهجية المتبعية، ودرجة الجدية فى التحليل التاريخي»^(٤). والأمر الداعى للسخرية حقاً هو أن أصحاب العامل -بى من أمثال المؤرخ الفن بنجامين بوتشلو - الذى يبدى امتعاضاً ورفضاً شديدين لفكرة أن يكون ما بعد الحداثة طليعية فنية ما، فيما يمكن أن نسميه بالعمل - بى المزوج - يرفضون فن بيوز لنفس الأسباب التى يرفض بها بيوز نفسه دوتشامب والسريالية، فبرغم رغبة بيوز وأمله فى أن يقول النقاد فى النهاية أن «بيوز قد استوعب الموقف التاريخي، وغير مسار الأحداث» (لقاء مع شارب ص ٥٢) يرفض بوتشلو برنامج بيوز المقترح لإنشاء «جامعة نولية مجانية» بأنه «سطحي ويوتوبى وينقصه اعتبار العناصر السياسية والتعليمية العملية» بنفس القدر الذى يرفض به أطروحة بيوز بأن «كل الناس فنانون» بأنها «مقولة سريالية عديمة الجدوى ينقصها الدقة التاريخية» فمن وجهة نظر بوتشلو:

يهاض بيوز الفكر التاريخي على كل مستوياته، الفكر التاريخي العام أو الفكر التاريخي الخاص بالفن أو بغيره، كما يهاض بيوز كلية أية محاولة للاعتراف، بالأحوال والظروف الخاصة بحدث تاريخي معين.. ومن ثم يساوى عنده تاريخ ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، أى المناخ التاريخي الذى يعيش فيه بيوز نفسه، مع تاريخ أى مجتمع متنام اقتصادياً لا يزال فى مراحل النشأة ومع تاريخ أى نوع فنى معين. كل هذه الأنواع من التاريخ يتجاهلها بيوز تماماً، وإن لم يفعل فهو يزيّفها. أو يأسطرها (بيوز فى جو جنهايم ص ١١).

ويتجلى رفض بوتشلو، لبيوز فوق ذلك كله فى إنكاره المبدئى للفكر الذى «يطرح الفنان داخل إطار الطليعة» والذى يراه بوتشلو غير ذى أثر أو جدوى (لبيوز فى جو جنهايم ص ١١). وعليه يرفض بوتشلو أن يرى قرائن هذا الفكر فى أعمال كاج ودوتشامب وينكر بشكل جاد ومسل - إلى حد ما - أطروحة أنت ميكلسون المتبصرة.. بأن «بيوز يلعب دوراً فكرياً وفنياً فى ألمانيا يوازي دور كاج فى الولايات المتحدة» قائلاً بأنه يعارض وجود «أى توازن مدع بين بيوز وأى من دوتشامب أو كاج» ذلك أنه لا يعتقد «أن ثمة مقارنة ما يمكن أن تعقد بينهما. فكاج ودوتشامب لم يخلقا ما يمكن مقارنته بمثل هذا النوع من الأسطورة» (بيوز فى جو جنهايم ص ١٢).

ويزداد بوتشلو فى طرحة الرفض لفكر بيوز وفنه عندما يعرف ذلك الفن والفكر بوصفه، محاولة تقديم نوع من أنواع «الاعتذار أو المصالحة السابقة لأوانها للروح المعنوية الألمانية فيما

بعد الحرب، هو نوع من المصالحة مع مسئوليتها عن أحد أبشع وأقسى صور الجنون السياسى التى عرفها التاريخ»^(٦).

وعليه ربما يمكننا أن نستنتج أن عداء بوتشلو تجاه فكر بيوز وفنه هو عداء مستقى من ثلاث مناطق ذاتية، أولاها: هى عدم قدرته على استقبال الخطاب الأسطورى ، وثانيتهما: هى عدم احتماله لفكرة الفنان الفريد المجدد، وثالثتها: إيمانه الشخصى بأنه لن يحن الوقت بعد لوجود شعر ما، أى شعر - ناهيك عن شعر بيوز الذى يحاول اكتشاف طاقات التحرير بين المجتمع وتاريخه بعد مذابح النازية فى ألمانيا أو بعبارة أخرى يتهم بوتشلو بيوز بتهمتين رئيسيتين أولاها: أن بيوز «لم يتأمل فكر هابرماس أو أى من الفلاسفة الاجتماعيين الذين خرجتهم مدرسة فرانكفورت.. وهو ما يبدو أمراً ضرورياً لكل من يحاول بجدية التعامل مع القضايا السياسية» (بيوز فى جوجنهايم ص ٤٣) وثانيتهما: أن بيوز «يعبر مرة تلو الأخرى عن رفضه الكامل لأفكار دوتشامب المضادة للفن»^(٧). وبيوز من وجهة نظر بوتشلو «يميع الدقة التصويرية التى تطرحها أعمال دوتشامب «الجواهر» Ready mades بمحاولته إعادة إدماج الأشياء فى أكثر أساليب وسياقات التمثيل سذاجة ومباشرة ألا وهى الصور الفنية المثالية» (بيوز فى جوجنهايم ص ٢٩ - ٤٠). كغيره من منظرى العامل -بى، يرفض بوتشلو الأعمال التى تتحدى إمكانية أو احتمال استقاء الدقة التاريخية من الخطاب الفنى نفسه. وكغيره من فنانى العامل - سى يؤمن بيوز «بضرورة تغيير الفهم السائد المحدود للفن والعلم كليهما حتى يتم توسيع آفاق النظرة إلى الواقع الإنسانى» فبدلاً من إعادة تقديم أطروحات هابرماس أو دوتشامب، يحاول بيوز أن يعرف «واقعه الخاص - أو كما يقول: «ذلك الواقع المغاير لواقع الفن الأمريكى المعاصر»^(٨) وينفس المنطق بدلاً من مشاركة إيمان بوتشلو بأن الفنان «لن يستطيع أن يقوم بدور المنقذ فى الوقت ذاته الذى يعمل فيه داخل منظومة اقتصادية بهذا التحدد والتوازن» (بيوز فى جوجنهايم ص ١٦) يؤكد بيوز بأن «الظروف الاقتصادية لا تصنعنى، لكننى أصنعها، وكل إنسان هو طاقة تستطيع أن تستنفر وتستفز ثبوت ما يحيط به» (لقاء مع شارب ص ٨٦).

وبوجه عام تقود بوتشلو فجوات أطروحاته نفسها للاعتقاد بأن بيوز وكل استنفاراته الفكرية والفنية ما هو إلا «أحمق ومدعٍ تخدم أطروحاته أهداف البرجوازية الألمانية الجديدة» (بيوز فى جوجنهايم ص ١٦)، والعكس قد يكون أقرب إلى ما تبدو عليه الأمور، إذ إنه بإنكار مشروعية أطروحات بيوز الفنية والفكرية، يقوض بوتشلو من أطروحاته نفسها حول البرجوازية الألمانية الجديدة ويرسخ لإيمانه الجديد بالمادية المطلقة ويحقق أسطورة العامل -بى بانتهاء الطموح والحلم اليوتوبى انتهاء كاملاً.

الهوامش:

- ١

- Barthes, "The Third Meaning ", *Image-Music-Text*, 67.

- ٢

- Cage, qtd. in "'live' electronic Music," 141.

- ٣

- Joseph Beuys, "Interview with Kate Horsefield," in *Joseph Beuys in America*, 71.

- ٤

- Joseph Beuys, "'Death Keeps Me Awake': Interview with Achille Bonito-Oliva" (1986), in *Joseph Beuys in America*, 170.

- ٥

انظر تعليقات بنجامين بوتشلو حول اقتراح بيوز بإنشاء جامعة دولية مجانية في مقالته:

- "Beuys: The Twilight of the Ido L-Preliminary Notes for a Critique", *Art forum*, 18.5 (Jan. 1980):36.

وانظر رفض بوتشلو لأطروحات بيوز في:

- Ben Jamin Buchloh, Rosalind Krauss, and Annette Micholson, "Beuys at Guggenheim", *October*, no.12 (spring 1980):14.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٦

- Buchloh "Beuys: The Twilight," 38.

- ٧

- Buchloh "Beuys: The Twilight," 39.

- ٨

- Joseph Beuys, "Interview with Louwrien Wijers (1979), in *Joseph Beuys in America*, 242.

جاب وجيمسون وتصور المدينة الفاضلة

تبدو استدعاءات بيوز الأسطورية - كما يشير جورج جاب بصورة أكثر تبصراً ودراية - جامعة لطاقت تطبيقية عملية تتخطى ما يحمله أو يفترضه منطق الدقة التاريخية التقليدي. فجاب يرى في طموحات بيوز وأحلامه بعداً يوتوبياً، إلا أنها يوتوبيا لا تتصف بالسذاجة.. يقول جاب:

إن الفكر اليوتوبى - على الأقل فى وقتنا هذا - هو أكثر الأسلحة قوة ومناسبة لمواجهة الرؤية العلمية المسيطرة، التى ترى أن العالم والحياة هما فقط ما يظهران عليه، وأن لا شئ فيهما يتعدى مجرد مظاهرها. فلو أمكننا اتخاذ «الآن» كمنطلق أساس - ومن ثم استطعنا صنع رؤية تطويرية جديدة، رؤية لم يخطط لها مسبقاً - ربما استطاع الواحد منا أيضاً أن يحقق الممكن والمحتمل تحقيقاً عملياً. فالیوتوبية يجب أن يُنظر لها وفق الدرجة التى تستطيع بها أن تكون فن الممكن والمحتمل^(١).

وعلى حين يدافع جاب عن المشروع اليوتوبى فيما بعد الحداثة بشكل عام، وعن فن بيوز بشكل خاص، يميل منظرو العامل -بى من أمثال بوتشلو وجيمسون إما إلى إنكار مشروعية هذه الدافعية قاطبة أو إلى إعطائها منحة اعترافية رمزية. على سبيل المثال يستنتج جيمسون فى مقاله «اليوتوبيا وما بعده» "Utopia Post Utopia" فى كتيب معرض بوسطن للفنون عام ١٩٨٨.

إن ما نلاحظه اليوم فى كل مكان - بما فى ذلك الفنانون والكتاب - هو شئ يشبه «الحزب» الضمنى لليوتوبيا، حزب تحتى مخبوء لا يعرف عدد المشاركين فيه، حزب له برنامج غير معلن أو ربما حتى غير مشكل فى شكله النهائى، حزب لا يعرف بوجوده بقية المواطنين أو السلطات ولكن يعرف أعضاؤه بعضهم بعضاً وكأنما بكلمات السر والإشارات اليدوية. ويداخلنى شعور قوى بأن بعض المعارضين فى هذا المعرض نفسه ربما ينتمون إلى هذا الحزب^(٢).

لا يسع الواحد منا - فى مواجهة مثل هذا النوع من الكتابة - إلا أن يفترض أن مشاهدة الكثير من أفلام الخيال العلمى هى وحدها المسئولة عن تحفيز جيمسون لإجراء عملية مسح.. أو تهميش أو إساءة تفسير موضوع مقاله نفسه، للدرجة التى يصفه بها بأنه مجتمع من المخلوقات الغريبة التركيب تغزو أمريكا بمؤامرة «يوتوبية» ما غير معروفة أو مشكّلة، وغير معلنة أو معترف بها. فبالرغم من عدم تمتعها بالشهرة اليسارية التى يتمتع بها جيمسون (أو يعانيتها)، فإن أعمال وطموحات فنانى ما بعد الحداثة الطليعيين معروفة، ومُشكّلة، ومعلنة ومعترف بها على مدى دور النشر الرسمية وغير الرسمية - بما فى ذلك صفحات الكتيب الذى كتب فيه جيمسون نفسه - باتساع وعمق واضحين، وكأن جيمسون يغنى فى محفل ليس به إله، فتصير تأملاته الأخيرة حول الحزب «اليوتوبى» فيما بعد الحداثة مثلاً صارخاً على الفراغ والتحزب، الذى يصف بعد رؤى العامل- بى الجاهزة عن الممارسات الفعلية ، وعما تم نشره ونقاشه بالفعل فى الثقافة التى يدعون أنهم يحللونها ويفهمونها.

الهوامش:

١ -

- Georg Jappe, "A Joseph Beuys Primer", *Studio International* 183.936 (Sept. 1971):69

٢ -

- Fredric Jameson, "Postmodernism and Utopia," in *Utopia Post Utopia* (Boston: ICA, 1988),32.

بنس والشعر المجسم وإسهاب العنصر الشعري

تمثل القصة التي رواها كاج عن الطريقة التي مكنته من تفتيت الحضور المخيف أو الطاغى لجهاز المسجل الصوتي في ميلان، عندما جلس وقام برسمه على الورق، عملية التفتيت التي تقوم بها معظم الإبداعات الجذرية في ما بعد الحداثة - بشكل أو بآخر - تجاه المواد والأدوات المستخدمة في تكوينها^(١).

تعد الثروة الفنية التي تركها لنا الشعر المجسم^(٢) - بمراحله المختلفة - من نوع فني تسيطر عليه قضايا الشكل والتشكل يتفادى قضايا الوجود الإنساني، إلى حالة من الشعر المتنوع يمزج الكلمات بالتكوينات المنظورة في تعبير فني تتلاقى فيه إمكانات الشعر الصوتي المستخدم للتكنولوجيا، بإمكانات الشعر الأدائي وفنون اللغة المعروضة - ممثلاً للطرق التي استطاعت بها فنون ما بعد الحداثة بتنوعاتها وتشكلاتها ومراحلها الكثيرة أن تبدأ بتضمين وتحرر ثم دحض أساطير العامل - بي - في تقديم وتعميق القيم الإبداعية الأكثر يوتوبية.

يؤكد الشاعر والفيلسوف الجمالي الألماني ماكس بنس - في مقاله «النظرية والتطبيق في النص» "Theory and Practice of Text" (١٩٦٤) الذي يُعرف فيه الفرضيات العامة للشعر المجسم وغيره من التجارب الشعرية، أن القيم التركيبية أو الشكلية في هذه الأعمال تأخذ مركز الصدارة بالمقارنة مع القيم الوجودية، إذ إن هذه الأعمال - من وجهة نظره «لا تبدو اهتماماً بالعالم الخارجى بقدر اهتمامها بصنع عالمها الداخلى الخاص الذى تكونه اللغة»^(٣).

وهكذا يقدم الشعر المجسم - كما يقول بنس - «أحداثاً نصية ولغوية» داخل «البيئة الخاصة لمفردة واحدة أو عدة مفردات» (ص ٢١). ومن ثم يرى بنس مفردات القصيدة المجسمة «كمعادلات كتابية» تحلل وتتأمل «علاقاتها بجيرانها داخل (نظام البيئة) اللغوى الذى يعرفها» وداخل «توظيفاتها العملية أى النظرية، والصوتية واللفظية» لا «معانيها الموضوعية الحقيقية فى اللغة» (ص ٢١ - ٢٢)، ويقترح بنس مشيراً إلى أن مثل هذا الاقتراب المادى الطوبوغرافى يقود إلى «إسهاب فى العنصر الشعري للقصيدة»، وأن أعماله التي تقاوم المفاهيم الأدبية التقليدية فى الشعر «تتوافق تماماً مع إسهاب عنصر الوجود الإنسانى الذى لا يمكن تفاديه

فى أية حضارة تكنولوجية» (ص ٢٢)، وربما يسامح أى منا لو اعتقد بأن الشعر الجسم هو الملتجأ الأخير للشعراء العاطلين، أو لمن يتخذ من قضايا الوجود الإنسانى ذريعة للانفصال والانعزال.

فبالنظر إلى مقولات بنس، لا عجب أن النقاد من أمثال جوست هيرماند - فى مقالته «الرسم فى ألمانيا الغربية فى الخمسينات» "West German Paintings in the 1950" يوجهون الانتباه إلى نوع من «التأليه للمواد» (الذى يعنى به هيرماند انفلات الفن نفسه عن كل ما يربطه بموضوع معين، أو كل علامات محددة لجنسه الفنى، مركزاً بذلك لغته أو مواد بنائه نفسها بوصفها موضوعه الأساس) ذلك التأليه الذى كان سبباً فى فكرة هؤلاء الشعراء أن باعتقادهم ذلك هم "يحررون أنفسهم من «قذارة» لعبة السياسة" وقادهم للحديث عن «جمال الأشكال التقنية، كالرسومات الهندسية، والخطط الحسابية، كما لو كان المثلقى يتعامل فى الشعر مع لوحات التخطيط التحتية فى مكاتب الهندسة»^(٤). ومن ثم يرى هيرماند أن «ماكس بنس ليس الوحيد فى عصره الذى قارن بين الفنان والمصمم الهندسى الذى يخرج من المعمل». (ص ٣١)

حقاً - فى ثلاثة من مقالاته «النظرية والتطبيق فى النص» واثنين من مقالاته التى يناقش فيها رؤيته الفنية فى الشعر الجسم عام ١٩٥٦، يؤكد بنس أن النص التجريبي من وجهة نظره هو أكثر تشويقاً وأهمية كنموذج مجرد للتركيبية التجميعية الخالصة عنه «كحامل دولى للمعاني»^(٥). إلا أن الكثير من الشعراء الجسمين أصروا أن الشعر الجسم يجب أن يكون موصلاً للمعنى بالقدر نفسه - إن لم يزد - كالشعر السطرى التقليدى، مزيين بذلك - بشكل شبه حدسى - أطروحات بنس الجامدة حول الحتمية المفترضة لتحرر الشعر من المحتوى ومن «الوجود الإنسانى» على سبيل المثال تدافع مقالة جمرنجر Gomringer الكلاسيكية «من الشعر السطرى إلى العنقود الشكلى» (١٩٥٤) "From Line to Constellation" بصورة تفاؤلية ناضجة عن خواص التكثيف والاختصار التى يمنحها الشعر الجسم فى لغته للقارئ، التى يصفها جمرنجر بأنها «أفضل أشكال التكثيف: التركيز والبساطة، التى هى فى قلب الشعر وكنهه»^(٦)، فجمرنجر يرى أن القصيدة المجسمة «بسيطة ويمكن للمتلقي رؤيتها على المستوى النظرى ككل وكمجموعة من الأجزاء» وأنها لذلك «سهلة التذكر وأنها تنطبع فى المخيلة وكأنها صورة» مضيفاً أنها «واقع فى حد ذاته وليست نافذة للتحدث عن شئ آخر» (ص ٦٧)، أما فى مقالته «القصيدة كشئ عملى» (١٩٦٠) "The Poem as a Functional Object" فيقول جمرنجر إن «الغرض من الضغط اللغوى ليس اختصار اللغة نفسها، ولكن إنجاز أكبر قدر ممكن من المرونة والحرية فى التواصل» فى الأعمال المجسمة التى يصفها بأنها سهلة التلقى والفهم «مثلها فى ذلك مثل علامات الطريق فى المطارات» أو كائى من الأنشطة التى ينتجها «الفكر الذى تعرفه نزعتة الإيجابية»^(٧).

وما يثير الانتباه هنا هو قول جمرنجر بأن الشعر الجسم يبحث عن سبيل تخفيض واختصار

الشكل - لا مركزيته كما يشير بنس - وهو بذلك متوافق تمام التوافق مع التكنولوجيا الفنية «التي تُعرفها إيجابيتها». فأطروحات جمرنجر تنبأت بصورة حدسية بلوحات العلامات الكهربائية التي استخدمتها فنانات اللغة النسائيات في الثمانينات كـ «جيني هولزر، وباربارا كروجر».

من هذا المنطلق لو نظرنا لأطروحات ماكس بنس بصورة أكثر عمومية وشمولا، قد نرى أن اقترابه التصوري للغة اللاسطرية يشابه ميل نظريات العامل - بي للتخلص من الحمولة والحمال معاً، لإلقاء القمامة والصندوق الذي يحملها معاً. فالشعراء المجسمون من أمثال الشاعر الأسكتلندي إيان هاملتون فنلى والشاعرات المجسمات من أمثال هولزر وكروجر، استخدموا خواص التكثيف اللاسطري الذي طرحه الشعر المجسم لتقديم مضامين من أكثرها مثالية وأخلاقية، وتعليقات من أعماقها سخرية وحدة وضراوة في الثمانينات كرد على القبول السلبي لذلك الذي أسماه بنس «الانفلات» من الوجود الإنساني داخل الحضارة التكنولوجية.

هوامش:

- ١ -

- Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 21.

٢ - الشعر المجسم "Concrete Poetry" هو مدرسة شعرية بدأها الشاعر السويصري يوجين جمرنجر "Eugen Gomringer" ومجموعة من الشعراء البرازيليين عرفوا باسم «مجموعة نيوجاندرز» "Niogandres Group" وهم هارولد دي كامبوس "Haroldo de Campos" أوجاستو دي كامبوس "Augusto de Campos"، وديكو بيجناتاري "Decio Pignatari" في منتصف القرن الحالى تقريبا (عام ١٩٥٢). وقد عرفت هذه الحركة الشعرية برفضها للسطر الشعرى كعامل مكبل للاندياح اللغوى بمحاولتها إنشاء نوع شعرى يتخذ من مضمون أفكاره نفسها الشكل الذى يقدمه، ومن انطباعات مفرداته وشكله مضمونه الحسى والشعورى. أما ما يميز هذه المدرسة عن غيرها من الحركات الشعرية، فهو رغبة عارمة لدى شعرائها فى إعادة الشعر للمجتمع بتحويله - كما يقول جمرنجر فى مقالته الشهيرة من «السطر الشعرى إلى العنقود الشكلى» (١٩٥٤) "From line to Constellation" - إلى «شئ نافع يمكن استشعاره جمالياً بالقدر الذى يمكن استخدامه عمليا».. من أشهر قصائد جمرنجر وأولها قصيدة «الصمت» من مجموعة «عناقيد» (١٩٥٣):

صمت صمت صمت

صمت صمت صمت

صمت صمت

صمت صمت صمت

صمت صمت صمت

كما عرفت هذه المدرسة أيضا برفضها للورقة كمكان أساس للقصيدة.. فكتب شعراؤها قصائدهم على الأبواب ولوحات الإعلانات وكروت المعايدة وتشكلات نحتية ومعمارية وحدائقية، كما في أعمال الشاعر الاسكتلندي إيان هاملتون فنلي Ian Hamilton Finlay وهكذا انتقل الشعر الجسم من الكتب إلى المجتمع كما أشار جمرنجر. انظر على سبيل المثال:

* Stephen Bann, Concrete Poetry: An International Anthology, (London: Reaktion Magazine Editions, 1967).

* Yves Abrioux, Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, (London: Reaktion Books, 1992).

* Mery Ellen Solt, Concrete Poetry: A World View, (Indiana and London: Indiana University Press, 1970).

(المترجم)

- ٣

- Max Bense, "Theory and Practice of Text" (1964), in *Astronauts of Inner Space: An International Collection of Avant Garde Activity*, ed. Jeff Berner (San Francisco: Stolen Paper Editions, 1966), 20.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٤

- Jost Hermand, "West German Painting in the 1950s, trans. Biddy Martin, *New German Critique*, no. 32 (Spring/Summer 1984): 30-31.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٥

- Max Bense, "Concrete Poetry" (1965), trans. Irene Montjoye Sinor, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 73.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

- ٦

Eugen Gomringer, "From Line to Constellation" (1954), trans. Mike Weaver, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 67.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

شوبان .. والحوية الإنسانية والحضارة التكنولوجية

مثلاً قدم الشعر المُجسَّم والفنون اللغوية الأليكترونية للتجريب الطليعى الحديث رحابة وتماسكاً تصويريين وتكنولوجيين وطبوغرافيين عبر تحرير المفردات اللغوية وأنظمة إنتاجها وتلقيها، قدمت تجارب الشعر الصوتى التجريدى عند هنرى شوبان، وفرانسوا دوفرين، وإيزادور إيزو، وتجارب الشعر الصوتى الدالالى عند بول دى فرى، وبرايين جايسن، وستن هانسن، وبرنارد هايدسيك، وإرنست جاندل، وكرس مان، ولارى فندت القدر نفسه من التماسك والرحابة عبر تحرير الطاقات الصوتية والتجريدية والتلقائية فى قصائد الحداثة الطليعية. وبشكل عام يقود البحث فى فنانى النصوص الصوتية إلى تدشين تقليد ما بعد حداشى جديد خاص بالفنون الصوتية عامة ويبدو متجلياً فى مثل هذه الأعمال الأدائية الأخيرة، التى تتسم بتعدد الأدوات وبالأداء العام كأعمال روبرت أشلى، وتشارلز أميرخانيان، ولورى أندرسن التى تقدم توليفاً مازجاً بين الصورة والإيماء، والأصوات الملفوظة وغير الملفوظة، منها المسجل حياً ومنها المسجل مسبقاً ومنها ما يسجل وقت الأداء نفسه. من هذا المنطلق تؤكد مقالة الشاعر الفرنسى هنرى شوبان «لماذا أكتب الشعر الصوتى والشعر الحر» (١٩٦٧) "Why I Am The Author of Sound Poetry And Free Poetry" وكنائها تجسيد لكل مخاوف ومرفوضات بنس حول اللغة والروح الإنسانية . تؤكد هذه المقالة أهمية استقلال الإبداع، وترفض فى الوقت ذاته «القواعد التى يرفضها استخدام الكلمة»، مفضلة بذلك الشعر الصوتى الذى تولده «الإيماءات الصوتية» لدى الإنسان؛ «الصوت الإنسانى، فى أكثر من صورة مبدئية» مسجلاً أو مهذباً باستخدام التكنولوجيا السائدة حينها.^(١)

كما يؤكد جون كاچ فى مقالته «الموسيقى التجريبية» (١٩٥٥) أن «شرائط التسجيل قد فتحت أبواباً فنية كانت مغلقة» وقدمت «مناطق فنية لم تكن معروفة من قبل بوضوح ونقاء يعطى لأى منا الفرصة فى الخروج على عاداتنا وتدميرها تدميراً» (الصمت ص ١٧)، يؤكد شوبان بدوره فى مقالته «الخطاب المفتوح للموسيقيين فاقدى الصوت» (١٩٦٧) أن «الشعر الصوتى موجود من أجل المسجل وبواسطته» وأن «الرسائل الأليكترونية الحديثة المتناولة لدينا

الآن تعطى الكلمات بداية جديدة، وتكشف فى الوقت نفسه عن المخبوء فى الكلمات، مما كان يُعد بالأمس مجرد كماليات أو شبه موجودات» (ص ١١، ٢٢) مثله فى ذلك مثل كاج يصير شوبان أن الفنان يجب أن يتخطى خوفه من التكنولوجيا. ومن ثم يستنتج أنه «بالطبع تعد الأليكترونيات، أو التكنولوجيا، عندنا طريقاً لتحرير طاقات الإبداع الدفينة، وليست فى حد ذاتها مسيطرة على الأعمال أو موجهة لها» (ص ٢٢) فلو افترضنا أن أعمال جوزف بيوز وأطروحاته تمثل ما يمكن أن نراه الآن بوصفه أحد أكثر التبديات الأنثروبولوجية أو الباحثة عن الطبائع البدائية فى الإنسان ذكاء وحيوية فى ثقافة ما بعد الحداثة الجذرية، تكون تجارب وأطروحات هنرى شوبان فى الشعر الصوتى - مثل تجارب كاج فى المسرح متعدد الأدوات - تقدم أحد أكثر التبديات التكنولوجية والمستقبلية ذكاء وحيوية فى فترة الستينات.

وربما يكون التلخيص الذى قدمه الموسيقى والشاعر الصوتى السويدى ستن هانسن من أفضل التلخيصات التى ناقشت أهم إنجازات هنرى شوبان الفنية. فهانسن يشير إلى أن الشعر الصوتى ليس مجرد امتداد لتجريب الدادية أو المستقبلية الفنى، بقدر ما هو «نتاج اكتشاف أصوات بنائية مغايرة ووسائل جمالية جديدة منها جهاز المسجل، الاستديو الصوتى الإلكتروني وإمكانات التسريع والتبطيئ فى التسجيل، والإذاعة اللاسلكية»^(٢) ويقول هانسن إنه بالرغم من أن شوبان «لم يكن أول من استخدم جهاز التسجيل فى الأعمال الفنية» فإنه كان «أول من يدرك الطاقات الإبداعية الهائلة والجذرية التى منحها هذا الجهاز للشاعر فى الخمسينات». فقد كان شوبان «أول من طرح هذا المفهوم بشكل واضح» و«أول شاعر صوتى حقيقى، ولمدة عشر سنوات ظل هو الشاعر الصوتى الوحيد، ينتشر شعره الصوتى بانتظام فى تسجيلات تصاحب منشورته "OU" (هنرى شوبان ص ١٦).

ويستنتج هانسن مشيراً إلى المراحل المتسلسلة التى تتبعها أعمال شوبان التجريبية من وضع أصوات الكلمات بعضها فوق بعض أو إبعاد مفرداتها الصوتية بعضها عن بعض أو تشتيتها أو استخدام أصواتها خالصة، أن استخدام شوبان الفنى «للدقة الأدبية وقدرة الزمن على تشكيل الموسيقى يخترق السامع بصورة أعمق وأكثر أثراً من أى نهج فنى آخر» (ص ١٦). فاعمال شوبان - مثل أعمال بيوز - تقدم تجارب شعورية جذرية عبر أساليب مدهشة البساطة والمباشرة. فبينما استخدم بيوز فى أعماله عناصر رمزية مبدئية، يستخدم شوبان فى أعماله سلاسل مبدئية من الأصوات فى تراكيب بسيطة كما ظهر فى عمله (La Peur 1971)، وهى قصيدة «تستمر مدة ٤٠ دقيقة عن كيف يمكن لإنسان أن يحرك كامل طاقاته لمواجهة خوفه من التدمير، ومن الحياة، ومن الموت» وهكذا - كما يقول هانسن - هى «قصيدة عن أفضل ما بالطبيعة الإنسانية» (هنرى شوبان، ص ١٦).

الهوامش:

- ١

- Henri Chopin, "why I Am the Author of Sound Poetry and Free Poetry" (1967), trans. Irene Montjoye Sinor, *HispanicArts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 80 - 81.

- ٢

- Sten Hanson, "Henri Chopin, the Sound Poet," *Stereo Headphones*, no. 8-9-10 (1982): 16.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

كونز ورهبان الطليعة الفنية الجدد

يشارك بيوز، وشوبان، وكاچ - كلٌ وفق طرائقه الخاصة - فى اقتراح أدوات وطاقات جمالية ذات مغزى بعيد داخل الوسط الفنى الذى اختاره كل منهم. وكغيرهم من الفنانين البارزين فى جيلهم، يدمج هؤلاء الفنانون عناصر السخرية العميقة بعناصر المسؤولية الجادة عن قيم الثقافة، وبروح الاستقلالية الإبداعية والثقة العالية، التى لا شك خلقتها وهذبتها صعوبات النجاة عبر عقود عدة من حالة اللامبالاة النقدية واللامبالاة العامة تجاه الفن وبينما من الممكن أن يكون ما يطرحه ماكس بنس فى مقالته «النظرية والتطبيق فى النص» من أن الوجود الإنسانى الحيوى الفعال يبدو فى حالة نقص شديدة بين المتلقى العام وخدام المؤسسات فى ثقافة ما بعد الحداثة أمراً حقيقياً، فيقينا - بالرغم من مناقضة أطروحات بوتشلو لذلك - أن الكثير من أكثر المبدعين المعاصرين ابتكاراً وإبداعاً وتشويقاً قد أجبروا على التزام دور «الفرد المتفرد الذى يبدع داخل إطار تقاليد الطليعية الفنية» (ص ١٦).

وأىما كانت درجة الرومانسية التى تتصف بها الأطروحة التالية، ربما تكون أقرب وصفاً لما تظهر عليه الأمور، إذ يقول الناشر الإيطالى فرانشيسكو كونز: إن هؤلاء المبدعين الطليعيين فى ما بعد الحداثة ما هم إلا «رهبان» وشهداء، بمعنى أنهم قدموا أطروحات «بنفس قدر الجذرية التى قدم بها الراهب فرانسيس أطروحته ضد الكنيسة فى القرن الثالث عشر»^(١). يقول كونز:

فبدلاً من الجنوح إلى مكان التعبد والتفكير فى الإله، تتخذ الطرق الحديثة أسلوباً آخر للوصول إلى الروحانية التى أضحت هى نفسها مسألة التكريس الشخصى للقراءة والتفكير والاندماج فى عمليات معينة هى لب الفن الطليعى المعاصر (حديث مارتن مع كونز ص ١١٢).

ويستنتج كونز مادحاً الإبداع اللغوى والمنظور الذى أفرزته الطليعية فى الربع قرن الماضى:

نحن نتحدث عن أشخاص يقولون شيئاً مهماً عن الطريقة التى نحيا بها جميعاً فى عصرنا هذا، أشخاص قد وضعوا بعضاً من أهم الاعتراضات وأكثرها جذرية وتساؤلاً حول ما نفعل وما نقول، أشخاص قد أظهروا درجة نادرة من

التكريس ليقدموا لنا وعياً مختلفاً وإدراكاً مغايراً. (ص ١١٣)

الهوامش:

١ -

- Henry Martin, "A Conversation with Francesco Conz," Lund Art Press 2.2 (1991): 113.

جميع الإشارات لهذه المقالة ستظهر في متن الدراسة.

مشكلة التصميم عند لاكس ومان

يقدم الإبداع المعاصر - كما يشير جاب في إعجابه بالأبعاد اليوتوبية عند بيوز، وكما يؤكد كونز في تعليقاته حول الفنانين الطليعيين فيما بعد الحداثة - أبعاداً إيجابية خاصة، تدعم وتعمق التعريفات السائدة للعالم لا كما يتصور أو كما ينبغي أن يكون، ولكن (كما هو)، مضمناً ذلك أطروحات تقدمية تفصح عن معالم إضافية يطرحها «فن الممكن»^(١). ومن ثم يمكن تشبيه مغزى الفن الطليعى اليوتوبى ومغزاه الأساس بوظائف أحد الصمامات أو المفاتيح التقدمية أو الثورية فى «الماكينة المغلقة والمخيفة» التى تقدمها النظرية الثقافية المعاصرة المغالية فى عقلانياتها أو جمودها عند جيمسون وغيره^(٢). ومن ثم تبدو تضمينات الفن الطليعى الرحبة - كما يمكننا أن نتنبأ الآن - لمنظرى العامل-بى الذين لا يزالون ينطلقون على أطروحاتهم المخيفة والمغالية وكأنها «هراء يوتوبى سطحى»^(٣)، وبالرغم من ذلك - وكما يعترف جيمسون نفسه فى مقاله «قراءة بدون تأويل: ما بعد الحداثة والنص المعروض على الشاشة» (١٩٨٧) "Reading Without Interpretation: Postmodernism and Video Text" فإن تأويلات العامل-بى المجحفة تولد لنفسها مناخاً مجحفاً فتتال من نفس الإجحاف. فبعد أن قام بتطبيق أفكار محدودة ومحددة حول تناص فن الفيديو أو فنون العرض المنظور على الشاشة بشكل عام حتى يستنتج بأنه «ليس هناك ثمة ما يسمى أعمالاً منظورة خالدة»، وأنه «لن يصير لفن الفيديو نوع إبداعى خاص به» حتى مجرد «إنتاج نظرية خاصة بمخرج العمل ورؤيته.. هو أمر غاية فى الصعوبة» ذلك أنه يرى «أن أعماق الذوات المقدمة فى فن الفيديو، وفى خطاب ما بعد الحداثة كله، ما هى إلى الأدوات التكنولوجية نفسها تحاول إثبات ذاتها»^(٤)، بعد أن فعل ذلك، يشير جيمسون إلى رضاه - بصورة مأساوية وباقتناع كامل - أنه دمر كل النصوص المنظورة، وكل فنون ما بعد الحداثة، وأخرجها خارج نطاق التقدير والاعتراف. إذ إنه وفقاً للطريقة التى يمتطق بها جيمسون الأمور «جميع نصوص الفيديو والأعمال المعروضة على الشاشة لا تقدم أكثر من تحديد عملية إنتاجها - أو إعادة إنتاجها - ذاتها فتصير بذلك جميعها متشابهة بشكل مُنفر وغريب» (ص ٢٢٢).

وعلى نفس المنوال يقدم تحليل ماكس بنس الدقيق فى مقاله «النظرية والتطبيق فى النص» لبنية وعملية إنتاج النص بوصفها مجموعة من «الأحداث اللغوية والنصية داخل بنية الكلمة» تنطبق على «كافة ما يمكن أن نراه بوصفه نصوصاً فنية»، يقدم هذا التحليل تحولاً غير متوقع، عندما يقود لاستنتاج بنس أو افتراضه أن الحيوية النصية والإنسانية كافة ما هى إلا نوع من الإسهاب الذى يقدمه النص بصورة حتمية لا يمكن تفاديها.

ويؤكد كاج مشيراً إلى مقولة إريك ساتى «أرنى شيئاً جديداً، وشاهدنى أعيد بناء كل شئ فى من جديد»، أن أكثر الطليعية الفنية حيوية وعمقاً يستتفر التجديد بصورة حتمية. وعلى حين يشير البحث الدؤوب لفنانى ما بعد الحداثة متعددى الأنواع من أمثال كاج وشوبان وبايك إلى احتمالات الإبداع التكنولوجى، يمثل شعراء آخرون من أمثال الشاعر الأمريكى روبرت لاكس والشاعر الاسترالى كرس مان الإبداع التصورى الذى ربطه كونز بحالات «الوعى المغاير والإدراك المغاير».

ربما يكون السياق الذى طرحه بنس حول دور الفنان كمصمم للنص هو أفضل السياقات التى يمكنها تقديم أعمال الشاعر روبرت لاكس، برغم مناهضتها لأطروحة عدم موافقة «الدقة التصويرية والحسابية» مع «العنصر الشعري» (ص ٢٢) ولنرى - على سبيل المثال قصيدة لاكس «مشكلة فى التصميم»:

ماذا لو

أحببت

أن ترسم

زهوراً كبيرة

ولكن ماذا

لو أن

حكى ما

أخبرك

أن

ليس هناك

ثمة شئ

أكثر

جمالاً

لا شئ

أكثر
جمالاً
من
الخط
المستقيم
؟
فماذا
سترسم إذن
زهوراً كبيرة؟
أم خطوطاً مستقيمة؟
أعتقد
أنك يجب
أن ترسم
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
زهوراً كبيرة
حتى
تصير
خطاً
مستقيماً^(٦).
What if
You Like

To draw
big flowers
but what
if some
sage has
told you that
there is
nothing
more
beautiful
nothing
more
beautiful
than
a straight
line
?
what should
you draw
big flowers?
straight lines?
I think
you should
draw
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
until

they become
a straight
line.

يقدم الحل الذى يطرحه لأكس فى هذه القصيدة لإشكالية المزج بين صور الزهور الكبيرة والخطوط المستقيمة دليلاً عملياً عاماً على إمكان الجمع بين المعالم الشعرية الذاتية والمعالم الشعرية الشاعرية البنائية فى القصيدة، بالقدر الذى يقدم فيه أيضاً عنواناً محدداً لكيفية استخدام تقنيات التصغير والتجسيم والتجريد والتكثيف عند لأكس لصهر التركيبات الشكلية للصوت والعلامة والمعنى (على امتداد المحور الطولي للقصيدة - الخط المستقيم) فى رؤاه الإنسانية الذاتية عبر تشكل مدهش فى سهولته وسيولته وعدم ادعائه.

وكذلك يقدم الشاعر الاسترالى كرس مان ما يناهض الافتراضات الجامدة للغويات والفلسفة الحديثة فى مقطوعة شعرية عالية التقنية تستخدم الحوار الداخلى أو المونولوج Monologue كشكل أساس، ويرى كاج أن هذه القصيدة تقدم «اتجاهاً جديداً فى الشعر»^(٧) مازجة بين التوكيدات المرمزة والحكى اللاتوكيدى.

يقول أحد أقوى مقاطع هذه القصيدة:

١ - تشوميسكى هو أحد مشاريع حلف شمال الأطلسى المبكرة.

٢ - الأحقية هى تشتيت للذهن له شكل، كل ما أعرفه عن مورجانبيسر هو أنه يقول إن هناك سيدة فيلسوفة ما تخاطب حفنة من الفلاسفة حول الاختلاف بين اللغات المصنوعة واللغات الطبيعية. وأسهمت قائلة بأنه فى كل اللغات التى عرفتتها - طبيعية كانت أم مصنوعة - فى كل هذه اللغات نفى النفى دائماً يعنى الإثبات وبأنها لم تعرف أى لغة - طبيعية كانت أم مصنوعة - يعنى فيها نفى النفى شيئاً غير الإثبات، وهكذا سمع مورجانبيسر من الخلف وهو يشرع فى الكلام، نعم.. نعم^(٨).

وقد قرئت هذه القصيدة بسرعة تشابه سرعة سباق السيارات، وبلهجة استرالية بالغ مان فيها عمداً، إذ إن أعماله تؤكد احتمال نشوء بنى نحوية خاصة باللهجة الاسترالية، بقدر ما تقدم رؤى فكرية وفنية مقاومة للكثير من المبادئ الجامدة فى مختلف المجالات النظرية، والتاريخية، والموسيقية، والاقتصادية. أما على المستوى الأدائى تتسم أعماله بنوع خاص من السرد يبتكر حالاته الخاصة ويقدم كمأ غير قليل من الإمتاع. أما لو انتقد مان لسرعته فى القراءة، فهو ينتقد السامعين لبطئهم فى السماع. على العكس من ذلك، تتصف أداءات روبرت لأكس لقصائده بالبطء والرصانة، للدرجة التى يعجب فيها لأكس بأن مستمعيه عادة ما يشيرون إلى أنهم يتنفسون براحة أكبر إبان أدائه لقصائده.

وبغض النظر عن هذه الاختلافات فى أساليب الأداء، فإن لأكس ومان كليهما يمثلان أساليب التركيب والتوليف التى استطاعا بها كفنانين باحثين مستقلين أن يدمجا بين الطاقات

الأدائية والموضوعية البنائية في كتابات ما بعد الحداثة الشعرية في تجارب شكلية عالية الجودة، مثيرة للمتعة، ومحملة بالمعنى، مدللين بذلك على قابلية جميع المعالم النصية والتأليفية التي يراها بنس وجمرنجر مرتبطة «بجوهر الشعر نفسه» («من السطر الشعري» - جمرنجر - ص ٦٧) لأن تكون متوافقة ومندمجة أحدها بالآخر، أصيلة ومعاصرة مع التاريخ ومع الحاضر.

الهوامش:

- ١

- Jappe, "A Joseph Beuys Primer," 69.

- ٢

- Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic," 57.

- ٣

- Buchloh, "Beuys: The Twilight," 36.

- ٤

- Fredric Jameson "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text" (1987), in The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature, ed. Nige Fabb, Derek Attridge, Alan Durant, and Colin MacCabe (Manchester, Eng.: Manchester Univ. Press, 1987), 208-209.

جميع الإشارات القادمة لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة .

- ٥

• - Cage, Eyeline, 6.

- ٦

- Robert Lax, "A Problem in Design," in 33 Poems, by Lax, ed. Thomas Kellein (Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer, 1987), 144.

- ٧

- Cage, Eyeline 6.

- ٨

- Chris Mann, 'SCRATCH SCRATCH,' in Off the Record, ed. PiO (Ringwood, Australia: Penguin, 1985), 105.

ما بعد الحداثة من وجهين حسن.. وجانكو.. وسيوفور

يقدم التعامل المختلف الذى يطرحه كل من لاكس ومان مع «إشكالية التصميم» فى النص توضيحاً تمثيلاً عن تعددية وغموض المناخ ما بعد الحداثى. فبينما يبين كل من لاكس ومان حماساً خاصاً للتكثيف والتصغير فى فنون اللغة أو لتقنيات التصغيرية - الحركة الفنية العالمية التى ازدهرت فى الستينات والسبعينات من هذا القرن - فإن اقترابهما للغة الفن يختلف بينهما للدرجة التى ربما يحددها (الناقد والفيلسوف الأمريكى) إيهاب حسن بوصفها اختلاف الهدفية من اللعب، التصميم المحدد عن التلقائية، أو الغياب عن الحضور^(١). فبينما تصر جماليات بنس الطوبوغرافية - بدرجة أو بأخرى - على محو المؤلف أو إلغاء حضوره فى النص، يفضل لاكس أن يقدم مزيجاً مرحاً من الغائية والتصميم واللعب والتلقائية، والذات المحبة للزهور الكبيرة. وغيرهم الكثير من الفنانين ما بعد الحداثيين فى أحيان كثيرة وبدرجات مختلفة - من مؤدين وموسيقين وكتاب من أمثال الروائى «الجديد» الفرنسى آلان روب - جريليه، والمخرجة والراقصة الأمريكية إيفون ريانر، والموسيقى الأمريكى ستيف راىخ - يقدمون النوع نفسه من التواتر والتحول بين أفكار الموضوعية البنائية والذاتية الاعترافية الخاصة، وبين الحيادية الشكلية والحساسية الوجودية.

على سبيل المثال تصف الناقدة باتريشا ميلينكامب فيلم المخرجة إيفون ريانر «الرجل الذى حسد النساء» (١٩٨٥) "The Man who Envied women" بأنه «تحرك شجاع نحو ابتكار سيناريو جديد، خاص بذاتية المرأة»^(٢) وتؤكد ميلينكامب - مادحة تصوير ريانر لأحد الرجال «المدعين البطولة الذين يخفون طبائعهم الرجولية بأن يتنكروا فى حلية المؤمنين بحقوق المرأة» (إعلانات ص ١٧٧) - تؤكد سخرية ريانر من الطريقة التى تهاجر بها النظرية «من أهدافها فتصير سلعة أو علفاً لعالم الفن والأكاديمية.. كمفتاح.. للتبادل التجارى والإغواء» فتصبح النظرية فى أسوأ الظروف بمثابة «هواية الإنجاز» أى الرغبة فى الالتصاق بالمسميات بأن نقول مثلاً «إننى أقوم بكتابة تنظيرية إذن فأنا منظر». (ص ١٨٢).

من نفس المنطلق، من الممكن للكثير من الفنانين أن يقولوا بأننا قدمنا تنظيراً بنائياً فى

الستينات بينما في الثمانينات والتسعينات ربما يدعون أنهم يقدمون «الذاتية»، السير الذاتية، أو التاريخية. ما يبدو واضحاً في كل هذه التحولات، ربما على أكثر من وجه، أن محاولة تمييز إبداعية ما بعد الحداثة وتفريقها عن مثيلتها في الحداثة لن تتم بمنهج التناقض المباشر - الذي يفترض تناقضات تحاول ما بعد الحداثة فكراً وفناً - كما رأينا - إعادة فهمها وإعادة تعريفها وتخليصها من حدودها السلطوية القاصرة - كما توضح الفروق التالية المأخوذة من قائمة الاختلافات التي قدمها إيهاب حسن في مقاله «نحو تصور عن ما بعد الحداثة» (١٩٨٢) "Toward a Concept of Postmodernism"

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومانسية/ الرمزية	فيزياء التناقض/ الدادية
الشكل (مترابط مغلق)	ضد الشكل (غير مترابط - منفتح)
الهدفية	اللعب
التصميم	الصدفة
التمرد	الفوضى
الاستاذية/ الشعارية	الاستنزاف/ الصمت
التشيئ الفني/ اكتمال العمل	عكس التخليق/ التفكيك. ^(٣)

وكما تتضح المراحل المتتابعة والتناقضات الداخلية في ثقافة ما بعد الحداثة بشكل أكثر بروزاً، تتجلى بشكل متزايد أيضاً حقيقة أن المصطلحات التي استخدمها حسن في جدولته هذه ليست خاصة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، بقدر ما هي أمثلة على تواترات فنية وفكرية فعلية كانت ولا تزال شائعة في كليهما وغير معروفة لأيهما على حدة. فتقافة الحداثة - وظلالها التي لا تزال جزءاً من ثقافتنا المعاصرة - ما فتأت يحركها التواتر بين موجتي الرومانسية والرمزية، وموجة التناقضية والدادية، وادعاء أن التوجه الدادي والتناقض كله - بمنطق ما - خاص بثقافة ما بعد الحداثة وحدها، هو ادعاء يتصف بالاختلاط التاريخي والجدلي كليهما.

وربما يكون الأكثر نفعاً ودقة من ذلك هو أن نقول بأنه في مراحل «معينة» من ثقافة الحداثة سادت - بدرجة أو بأخرى - توجهات رمزية ودادية، تماماً كما سادت في مراحل «معينة» من ثقافة ما بعد الحداثة بعد أربعين أو خمسين عاماً توجهات تحاول - بطرق مختلفة - أن تستقطب وتوسع وتعمق هذه المعالم الرمزية والدادية ذاتها. فلكل دليل على تلقائية، ولعبية وفوضوية ما بعد الحداثة، جذر حدائى، والعكس صحيح، لكل فنان حدائى اهتم بالغاية والتصميم والتمرد هناك فرع أو فروع ما بعد حداثة.

على سبيل المثال يقدم أحد الرواد من مدرسة الدادية مارسيل جانكو رؤية تعيد تقييم

مراحل الدادية المختلفة فى مقالته «الدادية من وجهين» ١٩٦٦ "Dada at Two Speeds" مؤكداً أن توجهات الدادية المبكرة نحو «قوى التعرية» و«الهجوم على المنطق» قد تغيرت تدريجياً حين تجاوز بعض فنانيها «الوجه الأول - الوجه السلبي الأول» وتطلعوا «لطريق إبداعى جديد»^(٤)، ومعتزفاً بصورة نادمة أن «العنف الروحى لمراحل الدادية الأولى أدهش العقول وطبع لنفسه تشكلاً فريداً لا يمكن محوه» ومشيراً إلى أنه حتى فى منتصف الستينات تعجب الناس عندما اكتشفوا أن أفضل فناني الدادية مثل جان أرب بدا أقلهم دادية» (ص ٣٧). ومن المنطلق نفسه يبدو أفضل فناني ما بعد الحداثة من أمثال كاج وبيوز أقلهم ما بعد حداثة، عندما ينظر لهم من منظورات أحادية البعد ساهمت فى إعطاء ما بعد الحداثة، كثافة وحضارة، سمعة لا تليق بها. فقد مالت النظرات النقدية الأولى أن تتغاضى عن رؤية «النهج الإبداعى الجديد» الذى دشنه هؤلاء الفنانون، بعد أن امتلكتهم دهشتهم الأولى «بقوى التعرية» التى طرحتها أعمالهم وكتاباتهم الأولى، وبالوجه السلبي المغرى الذى طرحه العامل - بى.

يقدم جانكو تحليلاً للوجه الإيجابى فى ثقافة ما بعد الحداثة هو أكثر تبصراً وقرباً لما تبدو عليه الأمور، منتفعا بما يمنحه النظر بأثر رجعى على التاريخ من دقة ودراية، ومعلناً أنه «مندهش ومعجب غاية الإعجاب للتقدم التقنى والتكنولوجى الذى ظهر فى شعر ما بعد الحداثة، من استخدام موجات الراديو، والاستريو، وجهاز المسجل الصوتى»^(٥). ويعلق الناقد والشاعر ميكى سيوفور مادحاً تحليل جانكو للجوانب الإيجابية والسلبية فى الحداثة بتحليله للتوترات الشعورية بين أقطاب «الأسلوب والألم؛ القاعدة والانفجار»^(٦)، ومراحل الإبداع فى ما بعد الحداثة تظهرها تواترات مماثلة تماماً.

من هذا المنطلق تعد أكثر التحديات تشويقاً وإثارة، تلك التى تواجه المؤرخ الحضارى وهو يصنع خرائط الثقافة المعاصرة، هى محاولة رسم الفوارق والظلال التى تحدد الطرق التى اتخذها فنانون ومنظرو وكتاب ما بعد الحداثة، ومقابلهم فى الحداثة، لتمثيل أو تحجيم القطبية التناقضية بين الغاية واللعب، التصميم والصدفة، الأسلوب والألم.

فربما يمكننا أن نقول إن حركات التجسيم والتنظير الشعرية فى الستينات والسبعينات من هذا القرن، قدمت لغات تتجاوز السطرية بشكل أكثر هندسية وتنظيمية وتصويرية وتركيبية من التجارب الطبوغرافية السابقة لها فى الدادية والمستقبلية، وأن تكنولوجيا التسجيل فى الستينات والسبعينات والثمانينات قد منحت الشعراء والفنانين فرصة أن يتعرفوا، ويركّبوا، ويجمعوا شذرات صوتية وصورية بدرجة من الدقة والتقنية لم يعرفها فنانون الكولاج أو شعراء الصوت فى الحداثة؛ من أمثال راؤول هوسمان وكورت شفترز. إن فنون ما بعد الحداثة وإبداعاتها الصوتية النظرية هى أكثر تعقداً وخبرة وتعمقا على المستويين التكنولوجى والتصويرى من جذورها فى الحداثة. وكما يقول هنرى شوبان فى خطاب يناهض به محدودية التجريب الطليعى فى بدايات هذا القرن مستخدماً مصطلحات الطيران «إن الطائرة التى قادها بليريوت لا يمكن مقارنتها مع الطائرات الأسرع من الصوت كالكونكورد المعاصرة»^(٧).

إن أطروحات إيهاب حسن الجمالية المبكرة حول الفروق بين الحداثة وما بعد الحداثة تفترض نقاءً فكرياً وجدلياً وفنياً ليس من طبيعة هذه الفترات عامة، ناهيك عن فنونها وفكرها. وكما حاولت هذه الدراسة في الأجزاء السابقة منها أن توضح، يبدو أنه من الأكثر نفعاً ودقة أن نفترض أن المناخ الثقافي والاجتماعي والتكنولوجي المميز للحداثة، ومثيله المميز لما بعد الحداثة كليهما يتعاملان - وفي أحيان يقدمان حلولاً - لمناطق تناقض وتباين متطابقة في كليهما. ويشير حسن في مقالاته المتأخرة إلى مثل هذه المناطق بعينها، كما في مقاله «محاولة للفهم: تتبع مسارات خطاب ما بعد الحداثة» (١٩٨٧) "Making Sense: The Trials of Post-modern Discours" الذي يشخص فيه حالة ما بعد الحداثي بوصفها ميلاً لمصالحة عدة خصائص متناقضة. ومن ثم يعرف حسن فترة الثمانينات - مؤكداً إحساس إيف بونيفويس بأن الوقت قد حان «للعودة للكيان والحضور» و«عودة اللغة للعلاقات الإنسانية» - بأنها فترة «إعادة البناء المؤقت، وإعادة الأسطورة بشكل عملي»^(٨).

وقد تميز الفنانون ما بعد الحداثيين من نوى الرؤى الإيجابية النافذة كـ «بيوز وكاچ ولاكس» لعقود عدة بمثل هذا التوجه نحو إعادة البناء وإعادة الأسطورة وتأكيد الوجود؛ مشكلين بذلك الوجه الإيجابي في ثقافة ما بعد الحداثة. وما يبدو ذا مغزى غير قليل في ثقافة عقد الثمانينات هو مدى تحول الكثير من الفنانين الذين كانوا لا يزالون منغلقيين في الوجه السلبي البنيوي للستينات، إلى حالة إيجابية يراجعون فيها مبادئهم السالفة، حتى يتمكنوا من التعامل مع معضلات أوسع وأرحب تختص بلغات العلاقات الإنسانية. فقد شهدت الثمانينات - مما قد يدعو للدهشة - نقلة تصورية وزمنية عامة مؤكدة ومثبتة تلك العوامل التي ترتبط بالهوية الذاتية والاجتماعية بينها، والتي رفضها يوماً بعض ما بعد الحداثيين من أمثال روب - جريليه - وريانر، ورايخ.

الهوامش:

- ١ -

- Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays on Postmodern Theory and Culture* (Ohio: Ohio State Univ. Press, 1987), 91.

- ٢ -

- Patricia Mellencamp, *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video and Feminism* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990), 173.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

- ٣

- Ihab Hassan, "Toward a Concept of Modernism," in *The Postmodern Turn*, 91.

- ٤

- Marcel Janco, "Dada at Two Speeds" (1966), in *Dadas on Art*, ed. Lucy Lip-pard, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1971), 36-37.

جميع الإشارات لهذه المقالة ستظهر في متن الدراسة

- ٥

- Marcel Janco, letter, 1 Aug. 1979, *Stereo Headphones*, no. 8-9-10 (1982): 75.

ترجمة المؤلف

- ٦

- Michel Seuphor, *La peinture abstraite* (Paris: Flammarion, 1964), 62.

ترجمة المؤلف

- ٧

- Henri Chopin, letter, 17 July, 1979, *Stereo Headphones Translation* no. 8-9-10 (1982): 47. My

ترجمة المؤلف

٨ - يشير حسن هنا إلى مقالة بونيفوينز «الصورة والتاريخ»

- "Image and History", *New Literary History*, 15.3 (Spring 1984): 447.

ريانر وروب – جرييه ورايخ والتحول إلى الموضوعية الداخلية

ربما يكون أفضل تعريف لانبعاث العنصر الإنساني أو الذاتية في أعمال ريانر، وروب - جرييه مستمداً من المقارنة بين كتاباتهما في الستينات وما كتب حول أعمالهما في الثمانينات من هذا القرن. ويشير مقال ريانر «مسح شديد لبعض الميول التصغيرية في نشاط الرقص المتقلص داخل المجموعة، أو تحليل ثلاثية أ» (١٩٦٨) "Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or on analysis of *trio A*" إلى الشكل الذي انتشر به العنصر الإنساني في أعمال ريانر النحتية والرقصية إبان الستينات، وهو الشكل الذي اعتمد جماليات «الاستقلال والاكتمال» و«التشيئ»^(١). فقد أكد اقترابها الفني في أعمالها الرقصية - ذلك الاقتراب الذي حاول استبعاد التعبير الذاتي والتقنية الخاصة استبعاداً شبه كامل - افتراض أن «الحدث أو ما يقوم الفرد بفعله هو أكثر أهمية وتشويقاً من عرض شخصية الفنان أو أساليبه، وأن أفضل الطرق المؤدية للتركيز على الحدث وإظهاره هو إغراق الشخصية: لذا في الموقف المثالي يصير الفنان غير ذاته، يصير "فاعلاً محايداً تماماً».

وعليه تحاول ريانر تقديم «ما هو واقع، ومُجَسَّد، ما هو خال من المعالم البارزة للكيان المادي في الأداء (ص ٢٦٧). ومن ثم قدمت ريانر قائمة بالأولويات الفنية المنبثقة من اعتقادها أن التشكيلات النحتية التصغيرية تهدف إلى تقليص أو إنهاء «دور يد الفنان»، ومرجعيات التصوير، وخداع البصر تماماً كما رفضت أطروحاتها الفنية عن الرقص التعبيري أية تقنيات جُمَلية أو ذاتية أو تكلفية.

يلخص المقتبس التالي هذه الأولويات:

الأشياء

١ - عمليات التصنيع فى المصنع

٢ - أشكال توحيدية، نماذج

٣ - سطوح غير متقطعة

٤ - أشكال غير مرجعية

٥ - حَرْفِيَّة

٦ - بساطة

(ص ٢٦٣)

ومن المنطلق نفسه يشير آلان روب - جرييه إلى تمسكه بنوع من الرواية غير المرجعية تمتاز بالحرفية، وبفعلها المشابه لأداء المهمة فيما أسماه - لسبب ما - «بالعمل الفنى غير الإنسانى» تلك الرواية التى ترتضى فيها عيون الشخصية الرئيسة «على الأشياء دون إسقاط أو تخريج ذاتى» وبالتالى:

يرى البطل الأشياء، ولكنه يرفض تقريبها إليه أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أى فهم محتمل، أى تأمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئاً البتة، حاسة النظر عنده راضية باتخاذ أبعاد هذه الأشياء فقط، وعواطفه بالمثل ترتضى على سطحها دون محاولة منها لاختراق هذا السطح، ذلك لأنه لا شئ يختبئ تحت السطح، دون ادعاء أقل أحاسيس الفضول أو الجاذبية، إذ إن هذه الأشياء فى كل الأحوال لن تستجيب. (ص ٩٨).

وتبدو المقاربات بين مبادئ روب - جرييه وما يطرحه بارت فى مقاله "موت المؤلف" واضحة جلية. فبارت مثل روب - جرييه، يرى أن الناقد عليه أن يتخذ «أبعاد» النص والكتابة دون محاولة منه للنفاذ فيما تحت السطح. فالكتابة كما يراها بارت، تسمح «لكل شئ أن ينحل لا أن تُحلّ شفرته وتفك رموزه» فهى «فضاء يجب أن يحجب لا أن يخترق أو يثقب»^(٣).

فليس من المدهش إذن أن يعجب بارت بأعمال روب - جرييه الروائية فيراها «معكوس الكتابة الشعرية تماماً» ويعرفها بأنها «لا تدعى شاهداً، ولا تقدم كثافة، أو عمقاً، بل تبقى على السطح الأشياء تتأملها بحيادية»^(٤). فاللغة التى يستخدمها روب - جرييه فى أفضل أحوالها - عند بارت - «تدهن الأشياء وتغلفها، فتضع بصورة تدريجية داخل دوائر فضائها الخاص أسماء لهذه الأشياء لا تستنفدها أو تنتهى منها» (الفن الموضوعى ص ١٤).

ويشير مقال ستيف راين «الموسيقى كعملية تدريجية» (١٩٦٨) "Music As Gradual Process" إلى هذا النوع نفسه من المبادئ التركيبية الحياتية التدريجية واصفاً بذلك ما يمكن

أن يصفه بارت بمتعة تحليل الاستمرارية البنائية أو ما يمكن أن تصفه ريانر بالتكرار الحيادي لأحداث لاذاتية. ومن ثم يرى راينخ «عملية التركيب والصوت الموسيقى كشئ واحد لا ينفصل» مشيراً إلى أن تجارب كاج الموسيقى «لا يمكن سماعها» بصورة واضحة في الأداء. تماماً مثلما رأى كل من روب - جرييه وريانر وجوب صنع تركيبات «لا إنسانية» تتلاشى فيها ذات المؤلف، وتغرق تماماً في أبجديات العمل، يرى راينخ أن التأمل المرغوب «في تفاصيل الصوت التي تنطرح وفق منطق ملامحها الخاصة بها» سيقدم «نوعاً خاصاً من الطقوس الموسيقية المحررة واللاذاتية فيصير من الممكن تحويل الانتباه من هو أو هي، من أنت وأنا، وتركيزه على العمل نفسه» (ص ١١).

وبوجه عام قد تبدو أطروحات كل من ريانر، وروب - جرييه، وراينخ في كتاباتهم في الستينات معرفةً لإبداع ما بعد الحداثة، بوصفه نوعاً من الموضوعية الداخلية يهتم بالسطوح والحيادية.

الهوامش:

- ١

- Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968), 271.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة.

- ٢

- Alain Robbe-Grillet, extracts from *For a New Novel* (1965), in *The Discontinuous Universe: Selected Writings in Contemporary Consciousness*, ed. Sallie Sears and Georgianna W. Lord, (New York: Basic Books, 1972), 98.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة.

- ٣

- Barthes, "Death of the Author," 147.

- ٤

- Roland Barthes, "Objective Literature," in *Critical Essays by Barthes*, (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1972), 14.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة.

- ٥

- Steve Reich, "Music as a Gradual Process" (1968), in *Writings about Music*, by Reich (Halifax, N.S.: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974): 10.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة.

روب - جرييه والعودة إلى الكتابة الذاتية

تشير الكتابات الأخيرة لروب - جرييه، وراينر، ورايخ - على العكس مما أشارت إليه كتاباتهم في الستينات - إلى ما يسميه حسن «العودة إلى الذاتية»، أو العودة إلى لغات العلاقات الإنسانية المتفاعلة في الذوات. على سبيل المثال، يؤكد روب - جرييه في مقابلة أجريت معه عام ١٩٨٦ - وهو يعلق على ردود فعل النقاد حول أعماله - يؤكد الأبعاد الذاتية والفردية في كتاباته كما لو كانت صفات أعماله الرئيسية لم تتعلق يوما بأية عوامل انفصالية موضوعية، بل كانت دائما متعلقة بنوع من التأليفية والذاتية المرحية المخبأة قليلا. ومن ثم يشير إلى صفات المرح والتخيلية وملامح التهويم والسريالية في كتاباته الروائية قائلا: «إن الكتابة الأدبية التي أكتبها هي ذاتية بالدرجة الأولى، إلا أنها في الوقت نفسه كتابة مجهزة للسقوط أو الإسقاط على الأشياء»^(١) ويضيف روب - جرييه رافضا - على ما يبدو - رؤاه الأولى حول الصفات «الإنسانية» التي تتصف بها أعماله، ومنكرا بدرجة أو بأخرى وصف بارت لها بأنها «معكوس الكتابة الشعرية» فيقول:

إن ما يضر بالكتابة الروائية التجريبية ليست رؤى بارت، ولكن النظرة المبسطة المختصرة التي تفسرها، وكأنها رؤى تصف وقع هذا النوع من الكتابة بالسطحية والواقعية والحياد (اعترافات ص ١٠).

إن روايات روب - جرييه شبه - العلمية «الجديدة» - مثلها في ذلك على ما يبدو، مثل روايات إيميل زولا الواقعية - غالبا ما يقوضها وجود تفاصيل إيهامية بصرية كثيرة، من مثل وصفه المتكرر لحشرة الحريش في انهراسها المشابه لعلامة الاستفهام في رواية «الغيرة» (١٩٥٧) "La Jalousie". وأما إذا كانت مثل هذه الاستثناءات الدقيقة، التي تخرج عن خط الضجر المؤلف في رواياته، مبررا كافيا لإعادة تعريف أعماله كلها بوصفها مرحلة أو سريالية أو نوعاً من أنواع الفن الشعبي، كما يدعى هو مؤخرا عندما يقول بأنه «يتعامل مع صور فنية شعبية من مساحة نقدية فاصلة» فذلك أمر آخر.

وما يدعو للفضول في هذا الأمر أن بوديلار مثلاً في مقاله «أمريكا» (١٩٨٨) يرى أنه على

حين أن المفكرين الأوروبيين» يستأنسون بجوانب متنوعة من المعنى تتعايش جميعها تحت غطاء التصور» يمنعهم الاعتماد على عنصر التصور هذا وعلى الموضوعية الفاصلة للذات تلك من تقليد قدرات زملائهم الأمريكيين في «تحرير الأشياء من تصوراتها، ووضعها في شكل خارج عن الذات ومساو لكل ما لها من وقع وتأثير»^(٢). وعليه يبدو استنتاج بوديلار بأن الخروج الحر عن الذات يشكل لغزا للعقل الأوروبي - على الأقل في وجه من وجوهه - متوافقا في ذلك مع كتابات روب - جرييه^(٣). ففي أفضل السياقات، وأحسنها، ما يفعله روب - جرييه في كتاباته هو تعقيل ومنطقة لصفات المرح والسريالية والشعبية، لا استكشاف لطيف ومنتظم لتبديلاتها في الكتابة. وكما يقترح هو نفسه، ربما تظهر رؤيته بشكل أكثر وضوحا في أعماله السينمائية، لا في أعماله الروائية.

الهوامش:

١-

- Alain Robbe-Grillet, "Confessions of a Voyeur," interview with Roland Caputo, *Tension* (Melbourne), no. 10 (1986): 10.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر في متن الدراسة.

٢-

- Jean Baudrillard, *America*, trans. Chris Turner, (London: . Verso, 1988), 99.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

٣-

- Baudrillard, *America*, 99.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

ريانر والعودة إلى الهوية

يبدو أن إيفون ريانر - مثلها في ذلك مثل روب - جرييه احتاجت أو تطلبت بوتقة الإبداع السينمائي كي ما تتحرر من معالم رؤاها المتقشفة الأولى. فريانر تعترف الآن أن كتاباتها الأولى في الرقص التعبيري كانت «مبالغة إلى حد بعيد» بغرض «إخلاء الطريق وكسر الجمود»^(١)، وأنها وإن كانت في الماضي قد اعتبرت كتاب روب - جرييه «نحو رواية جديدة» أحد أفضل الكتب التي قرأتها، فهي الآن ترى امتزاجا في اقترابها لتقاليد «التمثيل» القديمة بين الرفض والقبول. فبينما أكدت كتاباتها الأولى - خاصة «مانيفستو الرقص التعبيري» الذي نشر لها عام (١٩٦٨) - الرفض التام لكل ما هو «سحري أو موهم» تقول ريانر: «تحولت إلى السينما التي هي في وجه من وجوها نوع من السحر والوهم.. لأنني ارتأيت في ذلك فرصة للوصول لأقصى درجات الإيهام، وفرصة لاستكشاف وتقويض هذا الوهم أيضا» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٣).

فبينما تميزت أعمال ريانر في الرقص التعبيري في الستينات «بالعمل في مجموعات من الفنانين في حالة من الانسجام النغمي، في تصميمات معينة خالية من المرجعية لما يخرج عن الرقص نفسه» فإن أعمالها السينمائية المتأخرة تركز بصورة بؤوبة على أشياء خارج نطاق الإشارة إلى التصميم الشكلي نفسه^(٢). فلو كانت أعمال ريانر التصغيرية القديمة تشير إلى إيمانها الأول بوجوب استبدال التنوع «والحركات الموحية» بـ «الأداء المحايد» و«النشاط المشابه لفكرة تنفيذ مهمة»، فإن أفلامها المتأخرة من أمثال «الرجل الذي حسد النساء» (١٩٩٥) "The Man Who Envied Women" تقدم كما تقول باتريشا ميلينكامب في مقالها «تعريات» "Indiscretions" الذي ذكرناه أنفا - «تراكيب سينمائية رائعة في تقنياتها لأجزاء متزامنة من الحوار التصويري واللاتصويري مأخوذة من العابرين في شوارع نيويورك، فيما يظهر وكأنه رحلة قصيرة عبر تلك الشوارع المتضاربة» (ص ١٨٣) وتضيف ميلينكامب أن فيلم ريانر هذا يقدم «نوعا من التنظير الهامد معجونا في فكرة الفيلم عن الجسد الرجولي والصوت النسائي والصورة النسائية والقضايا النسائية» متحديا بذلك النظريات المساوية السائدة عن «انتهاء

السرد»، وسيطرة وسيادة «الرؤية»، والقص الذاتي عن المؤلف وعن «التاريخ» من خلال طرح دلائل «مؤسسة على المستويين التاريخي والثقافي» (ص ١٧٥). وتؤكد كتابات ريانر الأخيرة نفسها كمقالتها «السرد في (عدم) خدمة الهوية» (١٩٩٠) "Narrative in the (Dis) Service of Identity" تؤكد هذه الكتابات مرارا إصرارها على تأكيد الهوية أو - كما تقول هي - على «التمثيل الذاتي» وأن «استخدام اللغة والسرد يجب أن يكون بشكل يناسب قضايا ومعارك معينة» حتى لو تطلب ذلك الرجوع لأشكال سردية تقليدية لا كسرهما أو نقضها^(٣).

وكما تشير ريانر في المقتبس الكبير التالي، فإن ممارساتها الفنية الحالية تمزج بين الملامح اللاسردية وغيرها من الملامح التي تسميها ريانر «حساء السرد»؛ حتى تتمكن من موضوعة كافة القضايا والأزمات التي تقع «خارج نطاق المادة الفنية أو الجمالية» والتي يشير إليها فيلمها الأخير «الامتياز» (١٩٩٠) "Privilege" برغم ادعائها أنها لا تزال تستخدم «نفس استراتيجيات التفويض السردية» باختلاف يفرضه «عدد معين من التقاليد السينمائية» فيما يتعلق «بقضايا التعريف والهوية» تقول ريانر:

في البداية كنت أخاف أن تبتلعني عملية التعريف والهوية تلك التي تجعلك تشعر بتوحد ما مع الشخصية التي تتبعها في المشهد، إلا أنني شعرت بعد ذلك بمسئولية أكبر تجاه موضوعة أصوات هذه الشخصيات في هويات أكثر تماسكا - خاصة بعد ازدياد درجات التنظير والتسييس في الحوار الذي أكتبه لها - وهي التقنية التقليدية التي تتبع عوامل التماسك والانسجام في بنى هذه الشخصيات، عبر حركاتها المستمرة في فضاء زمني مؤقت. وهي طريقة أخرى للقول بأننا الآن في «حساء السرد».. نعم سيدي نحن في حساء السرد مرة أخرى. أما أدوات أعمالي السابقة - الراوي المحايد وما سأطلق عليه «تفويض الشخصية» أو جعلها تحدث عنك - فقد مثلت في أفلامي رفضا للتعامل مع أداءات تشير إلى سلطة ومكانة الفهم التقليدي للشخصية. وأخيرا، ومع ذلك كله، فإن هذا الفيضان من المسائل والقضايا التي أردت مناقشتها وتعميقها في فيلمي «الامتياز» قد تطلب في حد ذاته مساعدة من الشخصيات؛ أي تطلب درجة تقليدية معينة في رسمها. والمشهد يجب أن يعطي القدرة على التواصل مع المواقف المقدمة له، والشخصيات تمثل جزءاً كبيراً.. رغم أنها ليست الجزء الوحيد من هذه العملية، التي تهدف في النهاية إلى صنع قنوات من التواصل مع العالم الخارج عن نطاق المادة الفنية^(٤).

الهوامش:

- ١

- Yvonne Rainer, interview with author, 7 Feb. 1992.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر في متن الدراسة.

- ٢

- The quotes are from Yvonne Rainer, "Naming Myself," interview with Rachel Fensham and Jude Walton, *Writings on Dance*, no. 7 (1991): 12.

- ٣

- Yvonne Rainer, "Narrative in the (Dis)Service of Identity" (1990), *Agenda*, (Melbourne), no. 17 (May 1991): 12, 14.

- ٤

Rainer, "Narrative," 14.

رايخ والعودة إلى واقعيات التاريخ

تمتاز أعمال رايخ الأخيرة - تماما مثل أفلام ريانر الأخيرة - بنزعة العودة النسبية إلى السرد التقليدي وتأكيد قضايا الذات والمجتمع والهوية القومية. فبينما أكدت تعليقات رايخ الأولى كما في مقالته «الموسيقى كعملية تدريجية» (١٩٦٨) - على مادية الصوت بعيدا عن «هو أو هي، أنا أو أنت» في التركيب الموسيقي، يبدى رايخ عكس هذه الأطروحات جميعا في عمله قطارات مختلفة (١٩٨٨) "Different Trains" الذي استخدم فيه أدوات موسيقية تسعى لتقليد - كما يقول هو بنفسه: «صوت زوجتي فرجينيا - في السبعينات من عمرها الآن - وهي تتذكر رحلات القطارات الكثيرة التي قمنا بها سويا، وصوت عامل القطارات المتقاعد لورانس دافيد، في الثمانينات من عمره، الذي كان يعمل في خط القطارات بين لوس أنجلوس ونيويورك وهو يتذكر حياته الماضية، وصوت الناجين من مذابح النازية راسيلا وبول، وراتشل - من ينتمون إلى عصرى الذى عشته - يعيشون الآن فى أمريكا وهم يتحدثون عن خبراتهم»^(١).

وبالإضافة إلى ذلك يمتزج فى هذا العمل الكثير من الأصوات المسجلة لقطارات أوروبية وأمريكية من الثلاثينات والأربعينات مما يجعل هذا العمل يشير بصورة شبه مباشرة لطفولة رايخ - وكأنه سيرة ذاتية - خاصة فيما يتعلق برحلاته القطارية الكثيرة التى قضاه فى زيارته لأبويه المنفصلين بين نيويورك ولوس أنجلوس، وبالرحلات القطارية «المختلفة» التى قضاه أقرانه وأقرباؤه فى أوروبا إلى محارق النازية. وهو على ذلك عمل يستكشف بأثر رجعى هذا الموقف التاريخى كله، ويقدم فى الوقت ذاته أسلوبا جديدا لمزج عينات من الكلام والصوت - نقلها الكمبيوتر إلى جهاز التسجيل - مع الأداء الحى لمقطوعة وترية رباعية (أى يعزفها أربعة عازفين). وكما يقول رايخ، يمثل هذا العمل مرحلة انتقال إلى «نوع جديد من الموسيقى ومسرح الفيديو التسجيلى» الذى يستكشفه رايخ فى آخر وأكثر أعماله طموحا «الكهف» "The Cave" ويقول رايخ مناقشا هذا العمل:

الكهف هو عمل يشير إلى بلدة الخليل فى الضفة الغربية، حيث دفن إبراهيم أبو الأنبياء وهو يشير أيضا إلى جذور الموقف الذى تراه فى الشرق الأوسط الآن.

فقد كان لإبراهيم النبی ولدان؛ إسحاق أبو اليهود وإسماعيل من هاجر خادمة سارة زوجة إبراهيم وهو جد العرب. ومن هنا تكمن شجرة العائلة التي هي في جوهرها جذر الصراع العربي الإسرائيلي الذي نراه الآن والذي بدأ في البدايات الدينية للتاريخ، وأتى ذروته بظهور القرآن في القرن السادس الميلادي^(٢).

ويقترح رايبخ، كأدوات رئيسة في عمله هذا - مشيرا إلى أن الصراع الحالي في الشرق الأوسط لا يمكن فهمه بوضوح إلا وفق مثل هذه الرؤى التاريخية - أن يتم مزج عينات صوتية ومقتطفات مصورة حية «للناس الذين يعيشون في هذا الجزء من العالم» الذي تعطى لهم إجابة أسئلة بسيطة من مثل «من تعتقد يكون إبراهيم؟»، «من إسحاق بالنسبة لك؟»، «من إسماعيل فيما تظن؟». ويقترح أيضا مزج هذه العينات الصوتية والمقتطفات المصورة داخل السياق الموسيقي «للألحان الصوتية والممزوجة بعزف الموسيقيين وأغاني المغنين» (مقابلة مع المؤلف - ١٩٩٠) تقدم أعمال رايبخ في «الموسيقى التسجيلية والمسرح/ الفيديو التسجيلي» - مثلها في ذلك مثل أفلام ريانر - تأسيسا تاريخيا وثقافيا ووعيا، في رؤية فنية ذاتية، تلك الصفات التي تناهض بصورة منعشة - كما تشير باتريشا ميلينكامب في مقالتها «تعرييات» - ما تصفه بأنه موضوعة النظريات التي تدعى مختلف أنواع الضياع الثقافي والتصوري.

الهوامش:

- ١

Steve Reich, notes to *Different Trains* (Elektra/ Nonesuch, 1989), sound recording.

جميع إشارات رايبخ لهذا العمل (القطارات المختلفة) مأخوذة من تلك الملاحظات وتظهر في متن الدراسة .

- ٢

- Steve Reich, interview with author, 12 Mar. 1990.

جميع إشارات رايبخ لهذا العمل مأخوذة من هذه المقابلة وتظهر في متن الدراسة.

الفن متعدد الأدوات فى زمن الإنتاج الآلى

جايورو وآشلى

إن مثل هذا النوع من الموسيقى/ المسرح/ الفيديو التسجيلى - كما يتوقع "رايخ" نفسه بشكل عملى - لن يكون له على الأرجح «أى تأثير سياسى»، تماما مثلما لم تؤثر موسيقى "كروت فيل" على "هتلر" أكثر من وضع "فيل" نفسه فى مكان أجبره على الفرار بعمره (مقابلة مع المؤلف - ١٩٩٠) فتحفظات "رايخ" إذن وملاحظاته يشكلها إحساسه بمحدودية دخول العامة من الناس لمثل هذا النوع من الإنتاج المتعدد الأدوات الذى بطبعه يتكلف مبالغ باهظة.

وهكذا يعلق زميل رايخ الموسيقى كينيث جايورو وبشكل أكثر مباشرة وحدة «إننى بصراحة لا أعرف ما هو المتلقى، وعلى هذا لا يمكننى البتة أن أتخيل أننى أستطيع الكتابة له»^(١). ويقوم عمل جايورو الذى لا يزال تحت الإنشاء «الشهادة» "Testimony" - مثل عمل ريانر ورايخ - بمزج مقتطفات محددة من حوارات الناس العامة لتكوين «نوع من التاريخ اللفظى حول موضوع الحرب النووية» مؤسسا على التساؤل التالى: فى حالة اندلاع حرب نووية ينشأ عنها التضحية بالنوع البشرى، لا يمكن لهذه التضحية أن تحدث دون اعتقاد بأن البشرية يمكن الاستغناء عنها أو التضحية بها بما فى ذلك حياتك أنت. فما شعورك وأنت تعلم بأن حياتك يمكن الاستغناء عنها؟» (مقابلة مع المؤلف - ١٩٩٠).

وكما يشير جايورو، فإن الهموم السياسية والاجتماعية لعمله «الشهادة» قادتته لاستكشاف نوع غير معتاد من فنون الفيديو المتفاعلة مع المشاهد «تتطلب من المشاهدين - واحدا تلو الآخر - أن يجيبوا - كل حسب ما يراه - على ذلك التساؤل فى مواجهة كاميرا فيديو صغيرة مثبتة» على حين «يقرأ هذا التساؤل - بدون كاميرا الفيديو - عن طريق المشاهد الذى انتهى لتوه من وضع شهادته». ومن ثم امتد هذا العمل إلى فنون الراديو المتفاعلة مع المستمع، حيث «طلب أندرو ماك لينان مذيع راديو «إيه.بى.سى» "A.B.C" الاسترالى إذا ما كان من الممكن أن يستقبل إجابات وشهادات المستمعين حول هذا التساؤل عبر الراديو فى يوم هيروشيما» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٠).

إن حماسة جايورو للنسخة «الرائعة؟» من عمله «الشهادة» فى راديو «إيه.بى.سى»

الأسترالى واقتراحه لتقديم النسخة الكاملة لهذا العمل، والتي يصفها جاييورو بأنها تأخذ مساحة «أربعة فصول مسرحية ضخمة، تناقش آليات صنع الحروب وموضوع الجنسية الرجولية، والعنف، والطبيعة الاجتماعية للجدل» - كتكوين ثابت» وكشريط تسجيلي - صالح للإذاعة يمتد على مدى ساعتين من الزمن، تشير (أى هذه الحماسة) بصورة واضحة إلى أنه برغم شكوكه المبدئية نحو اهتمام المتلقين، فهو لا يزال يؤمن بأن "الشهادة" ستتلقى كما معينا من الانتباه والاهتمام من الناس، إما كتكوين ثابت من الأجهزة العارضة للعمل أو كعرض يُعرض بصورة عامة أو شخصية على المتلقى. (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٠).

تتلخص أهمية هذا المشروع الفنى "الشهادة" فى تحديده الدقيق وغير المساوم للكيفيات والأساليب التى يرى بها فنانون ما بعد الحداثة متعدّدو الأداة - هؤلاء الذين يمتازون بحساسية بالغة لقضايا المجتمع والسياسة - تكنولوجيات التسجيل الآلية المعاصرة لا «كبنى أو قنوات تسيل فيها العلامات سيولة تناهض أى معنى» كما يدعى جيمسون، ولكن كبنى وقنوات تسهل التأثير فى التفاعل مع العامة من الناس. يمدح هنرى شوبان - على سبيل المثال - هذه التكنولوجيات المعاصرة قائلاً: «نستطيع الآن وبعد وصول ثورة الاتصالات المعاصرة أن نصل لكل الناس فيسمعنا الجميع فى كل أنحاء العالم، وكل ما يحتاجه الشاعر منا حينها هو إنتاج خمسين نسخة مسجلة من عمله المسجل»^(٢). ومن الواضح أن شوبان يشير هنا إلى تلك الشبكة العالمية من النقاد والشعراء ومنتجى الإذاعات مثل أندرو ماك لينان من إذاعة «إيه.بى.سى» A.B.C الأسترالية وغيره الكثير ممن اجتمعت جهودهم للسماح لأكثر تجارب الشعر الصوتى معاصرة بأن «يسمعا الجميع فى كل أنحاء العالم».

إلا أن الفرص التى تقدمها محطات التلفاز - كما يشير الموسيقار الأمريكى روبرت أشلى - لعرض أعمال تجريبية من أمثال الحلقات التى تستمر نصف الساعة من عمله الأوبرالى «الكامل يعيش» "Perfect Lives" الذى أنتج بالتعاون مع القناة الرابعة فى إنجلترا لاتزال محدودة للغاية. وقد كان من المفروض وفقاً لأشلى أن توضع كل حلقة من هذه الأوبرا فى سبعة شرائط متزامنة توقع أشلى أن يعيد عرضها الكثير من محطات التلفاز العالمية كمقطوعة تجريبية حية متعددة الأدوات من خلال إعادة موضوعة هذه الشرائط بالنسبة لبعضها فى كل عرض لكل حلقة كما لو كانت «سبعة شرائط معروضة لحدث رياضى. إلا أنه قد أحبط فى توقعاته هذه بسبب ما يسميه «الضروريات العملية» للثقافة العامة. يقول أشلى:

اكتشفت من الحديث مع بعض الناس أن هذه التقنية ممكنة نظرياً لكنها غير متوافرة عملياً، بعبارة أخرى يمكنك أن تضع كل هذه التزامنات لأننا نراها كل يوم فى تغطية الأحداث الرياضية المهمة من مثل وضع أربع عشرة كاميرا، ستة أوجه لإعادة العرض، خمسة تصميمات منظورة موضوعة فى التصوير.. إلخ. لم يكن ذلك ابتكاراً على المستوى التقنى ولكن كان ابتكاراً على المستوى الفلوسفى» لم أدرك حينها أن هناك مثل هذا الجدار المادى الذى يمكن أن نسميه أيضاً

الجدار الجمالى أو الجدار التخيلى^(٣).

ويصف أشلى تسويقه للنسخة المسجلة على شرائط الفيديو من عمله هذا بأنه «أفضل الأحداث وأنجح الأحداث التى يمكن أن تحدث لى» مضيفاً:

إن ما أسعدنى للغاية - وهو إلى حد ما ما توقعته أيضاً - هو أن الناس بالفعل أرادوا اقتناء هذه الشرائط التى قام بتوزيعها موزع مستقل، لا فى محال الفيديو المستحدثة التى لاتزال فى بدايات محاولاتها لاجتياح السوق. (لقاء مع المؤلف - ١٩٩١)

ومن ثم يشير أشلى إلى رغبته فى الاستمرار فى عمل الأوبرا التلفازية كطريقة للاكتمال التقنى ولمحاولة تخليق مشاريع فنية يوتوبية يراها ممكنة تماماً مثلما وصف كاج تجاربه الفنية متعددة الأدوات كنوع من المسرح الذى لا أعرف عنه الكثير^(٤).

يقول أشلى:

أمل أن أستطيع إنجاز هذا المشروع الضخم الذى حددته لنفسى، إذ إننى أتطلع شخصياً لمشاهدته وتأمله، فإذا استطعت إنجاز تسع وثلاثين أو أربعين حلقة من هذا النوع ورأيته جميعاً كمقطوعة واحدة، سأكون عندها أكثر اكتمالاً على المستوى التقنى للحديث عن إمكانات التلفاز الفنية ومثل هذه الأشياء، بعبارة أخرى مازالت لسوء الحظ فى موقف صاحب الرؤية الذى يناصر شيئاً خارجاً عن نطاق خبراته. إلا أننى أعرف أن ذلك إنجاز ممكن. (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٠).

وتستنتج إيفون ريانر بصورة مماثلة فى مناقشتها لإشكاليات الإبداع المستقل والتوزيع أو التسويق المستقل التى تراها إشكاليات معقدة و«مخادعة»:

يسألنى الناس عادة «متى ستقومين بإخراج فيلم حقيقى؟» لأن «الأفلام الحقيقية؟» تجذب عدداً أكبر من الناس. لكننى أقدم فى أفلامى ما لا أستطيع تقديمه فى الأفلام الحقيقية وعلى مدى الأعوام سيكون عدد الناس الذين شاهدوا أفلامى عدداً ضخماً، فأفلامى تعرض فى أماكن كثيرة وأعداد صغيرة ومتنوعة من الناس يشاهدونها باستمرار^(٥).

وليس لنا إلا أن نقدم أجل آيات الاحترام لهؤلاء الفنانين من أمثال ريانر، ورايخ، وجابورو، وأشلى لاستمرارهم فى توسيع التقاليد الفنية الطليعية، بالعمل رغماً عن الحواجز المادية والجمالية والتصورية التى تشكل التوقعات الثقافية والنقدية السائدة. فأعمال هؤلاء الفنانين - فى تأكيدها وإصرارها على تقديم القيم الجمالية والاجتماعية والسياسية، تلك القيم التى يؤمن جيمسون - بغرابة تدعو للتأمل - أنها قيم «ترفضها وتنكرها الطبيعة الثورية للوسط الفنى الجديد» (القراءة بدون التأويل ص ٢٠٩) - تلك الأعمال تقدم دلائل كثيرة على أنه برغم السوقية

والاستهتار والعبثية الساحقة التي تتصف بها ثقافة السوق الجماهيرية العامة، لا يزال هذا الوسط الفني الجديد يقدم ممارسات فنية عميقة، ويفتح احتمالات جمالية جديدة ومتنامية مؤكداً ذاته كمصدر فنى وإنسانى ذى مغزى بعيد.

الهوامش:

- ١

- Kenneth Gaburo, interview with author, 5 Nov. 1990.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

- ٢

- Henri Chopin, interview with Lawrence Kucharz, Larry Wendt, and Ellen Zweig (1978), *Stereo Headphones*, no. 8-9-10(1982): 13

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

- ٣

- Robert Ashley, interview with the author, 12 Jan. 1991.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

- ٤

- Cage, *Eyeline*, 6.

- ٥

- Yvonne Rainer, "Naming Myself," 20.

مونك والعودة إلى التزامن

تقول إيفون ريانر، فى مقارنتها بين أعمالها وأعمال المغنية والراقصة التعبيرية وواضحة الألحان الحركية مريدث مونك، إنه على حين تركز أعمالها على «مسائل موضوعية محددة» تركز أعمال مريدث على ما تسميه ريانر «الجواهر» أو الصفات الداخلية للأشياء» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢) وتوضح مونك أن فنّها يحاول أن يستكشف معالم الاستمرارية أو التكرار فى التجربة الحياتية المعاصرة التى من المفروض أنها تجربة مهترئة ومشتتة، تقول مونك:

فبينما اتسم الفكر الأوروبى التقليدى بعناصر الانفصالية التى جعلت الفرد يكرس حياته كلها لأن يكون متخصصا، أعتقد أن العالم الذى نعيشه الآن يقدم نوعاً من الإدراك الفسيفسائى الذى يحاول الجمع بين الانفصالية والجمعية، وعليه فمن المهم جدا - من وجهة نظرى - أن نقدم إبداعا يعكس ذلك، وفى الوقت نفسه وبالدرجة نفسها أن نمنح المتلقى فرصة الإحساس بكمال تجربته وكمال جميع مظاهر وجوده، فأنا أهتم بالأشياء التى كانت ولا تزال وسوف تكون دائما جزءا من العالم. وبطبيعة هذا الأمر فقط قد نرى أن فى هذا الإدراك الفسيفسائى لوالب وتعتقدات ومستويات متنوعة وكثيرة، فهو لا يزال إدراكا تركيبيا أو فسيفسائيا إلا أنه معقد وملولب^(١).

وتضيف مونك مشيرة إلى أن عروضها الفنية تحاول الجمع بين مفردات الحاضر والماضى قائلة: «الأمر إذن كما لو كنت تحاول أن تثبت جذورا فى الماضى، كيما تستطيع أن تحيا بصورة أكثر كمالا فى الحاضر» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢). وبشكل عام، تمثل الجماليات الفسيفسائية التى تطرحها أعمال مونك «المعبر» أو «الكوبرى» التصورى اللازم لربط المعلم التكنولوجى فى ثقافة ما بعد الحداثة بجذوره فى الماضى وأعمال مونك - كما تشير هي - تحاول احتواء منطقتى الماضى والحاضر سعيا لمرونة فنية وجمالية أكبر تقول مونك:

أنا لا أفضل رفض أو قبول أى منها بشكل متطرف، بل على العكس من ذلك سأنت تستخدم الأدوات التكنولوجية لغرض فنى ما، لما يمكن أن تمنحه هذه

التكنولوجيات لعمل فنى ما بشكل محدد أو مباشر. فأنا بالطبع أغنى خلف الميكروفون، وأستخدم الإضاءة الحديثة، وأشعر فى الوقت ذاته بأننى يمكننى أن أغنى براحة كبيرة بمصاحبة أضواء الشموع. إن ما نحتاجه الآن - من وجهة نظرى - كفنانيين أو كأشخاص عاديين، هو أن نتعلم كيف نكون مرنين فى إدراكنا بصورة جذرية، هذا هو السبب الذى يجعلنى أرى فى فترات الأزمات شيئاً شيقاً؛ إذ إن ما تتطلبه منا هذه الفترات هو أن نكون مرنين وغير مغلقين فى تعاملنا مع اكتشافاتنا (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

ومن ثم تظهر ردود أفعال مونك على مبالغات وسائل الاتصالات الحديثة محددة وعملية، فتقول فيما يتعلق بالسرعة التى تعرض بها برامج الأطفال التلفازية «إن مستوى السرعة والتغطية التى تظهر بها هذه البرامج هو مستوى خارق فى سرعته ومهيمن للدرجة التى تجعلنى أستنتج أن هذه البرامج تعلم الأطفال ألا يشتركوا فى الأحداث، بل أن يقرأوا الصور باطراد مواكب، تلك الصور التى تتساوى جميعها فى التركيب والإخراج، فتعمل على تقليص أى محاولة لذكاء الطفل أن يفرق بينها». وعليه ترى أن «أحد واجبات الفن المعاصر الآن هو أن يكون جرعة مضادة لهذا النوع من الحذر».

وتستنتج:

لدى إيمان عميق بأن الفن هو نوع من أنواع الالتئام أو العلاج، حتى لو كان ذلك مجازفةً تلقبني بالسخف أو الأصولية، فمن الضرورى فى العالم الذى نعيش فيه الآن أن تكون هناك مساحة يمكن للناس فيها أن يخبروا سلوكاً مختلفاً - فيما يتعلق بالمؤدين أو الأداء الجمالى الفنى - حتى يؤكدوا لأنفسهم رغبتهم فى الحياة على هذا المنوال لا أقل. (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

إن قدرة مونك على العمل المتزامن بين الأدوات الفنية عالية التكنولوجيا والأدوات التقليدية فى نطاق واسع من التطبيقات الجمالية، يمتد من الأوبرا متعددة الأدوات كما فى عملها «أطلس» (١٩٩١) "Atlas" إلى الأعمال المبسطة المختصرة كعملها «التوجه إلى الشمال» (١٩٩٠) "Facing North"، تقدم - أى هذه القدرة - مثالا حيا ودقيقا على توجهات ثقافة ما بعد الحداثة الإيجابية الرحبة وكما تشير مونك، إن الكثير من الملامح التاريخية والتكنولوجية لثقافة ما بعد الحداثة تشترك فى استمرارية فنية وفكرية مع ملامح الماضى، بالرغم من اختلاف سياقاتها الحضارية والثقافية. تقول مونك:

«أشعر بأن ما أفعله لا يختلف كثيرا عما فعله فنانون آخرون فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات، وكل ما يفرقنى عنهم أننى أفعل ما أفعل فى أعمالى بطريقتى الخاصة» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

فقد عاد الكثير من الفنانين الأوروبيين من أمثال إيكو، وجراس، وولف، ومولر بصورة أكثر أملا وتوقعا إلى الماضى حتى يتمكنوا من مقايضته بإشكاليات الحاضر، وبرغم افتقارهم لروح

التفاؤل الإيجابي الذي تقدمه مونك في بحثها عن الحاضر والماضي كليهما، مال هؤلاء الفنانون لتعريف وضع ما بعد الحداثة بدرجة من الصمت والجمود، تعلو كثيرا جدا عن أقرانهم من الفنانين والمفكرين من نوى الأدوات المتعددة والفكر الرحب المرن، الذين يمثلون التوجهات الإيجابية للعامل-سى في ما بعد الحداثة.

الهوامش:

-١-

Meredith Monk, interview with the author, 5 Feb. 1992.

جميع الاشارات القادمة لهذا اللقاء ستظهر في متن الدراسة.

أمبرتو إيكو

والعودة إلى العصور الوسطى

يعرف السميوطيقى والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو - كغيره من منظري «العامل - بي» - الطليعية الفنية بوصفها مرتبطة بمرحلة الحداثة، ويرى أن كليهما - أي الطليعية الفنية والحداثة الفنية - قد انتهتا انتهاء كاملاً في مرحلة ما بعد الحداثة. وعلى وجه التحديد يرى إيكو في تعليقاته حول روايته «اسم الورد» (١٩٨٣) "The Name of the Rose" أن ملامح الطليعية والحداثة الفنية وصلت إلى مرحلة أنتجت فيها «لغة تحتية "Metalanguage" تبحث عن نصوص مستحيلة (الفن التصوري)» ومن ثم «لا يمكنها التقدم أو التحرك لأي مكان»^(١). وما يصفه إيكو يبدو منطبقاً تماماً الانطباق على أعمال ما بعد الحداثة الماثورة، كخطوط بيرو مانزوني الموقعة، وأعماله النحتية الحية الموقعة، وغيرها من الأعمال التي تحاول توسيع تعريف الفن بشكل درامي وديموقراطي أيضاً، حتى يكاد ما تحاول فعله تلك الأعمال أن يتعدى أي تقدم - أو تخاذل - متوقع في الفن^(٢). إلا أن هذا التوجه التصوري يبدو ظاهراً - وبنفس الدرجة - داخل حقبة الحداثة الفنية خاصة في أفعال الفنانين الحداثيين من أمثال دوتشامب فيما يعرف بـ «صمت دوتشامب». إن فنانى الحداثة وما بعد الحداثة كلهم ببساطة شديدة يؤكدون - كل وفق أسلوبه وطريقته - أن الفن لا يمكنه التقدم أو الذهاب أبعد مما يطرحونه هم أنفسهم، وكما يمكننا التنبؤ فإن أحد ملامح ثقافة ما بعد الحداثة المتعددة تتكون من توضيح منتظم لجماليات دوتشامب التصويرية المجردة. من هذا المنطلق يمكننا اعتبار الفنانين من أمثال بيرو مانزوني، وبين فوتير، وجوزيف كوزوث وغيرهم من فنانى اللغة والنظرية، يمكننا اعتبارهم تشكيلات مصغرة لما رسيل دوتشامب تهتم بتوضيح الاستحالات والمفارقات التصويرية أكثر مما تهتم بأي شئ آخر^(٣)، بل يمكننا اعتبار توكيد ميشيل فوكو لـ «التصورات المختلفة التي تمنحنا قدرة إدراك اللااستمرارية» ورغبة جاك ديريدا في «تحويل التصورات وإزاحتها وقلبها ضد افتراضاتها المبدئية، وإعادة توجيهها في سلاسل دلالية أخرى، وتعديل النهج الذى نفكر به تدريجياً حتى نتمكن من إنتاج معادلات تركيبية أخرى لها» كتوجه عام فى النظرية النقدية بعد - البنيوية فى فرنسا يمنح تعريفاً آخر لما أطلق عليه فوتير «تراث دوتشامب»^(٤).

وتتبدى مناطق ضعف مثل هذه الاقترابات بشكل واضح فى أنها غالبا ما تنتج كماً غير قليل من الجمود التناسى عبر السياقى، الذى يعتمد على الرؤية بأثر رجعى فى حلقة مفرغة من التقليل والتلخيص، كرؤية إيكو مثلاً أن «الكتب تكتبها كتب أخرى وتصنعها كتب أخرى، وتدور حول كتب أخرى»، وهو الرأى الذى يقدمه إيكو أحيانا ويرفضه أحيانا أخرى. وكما يقول إيكو نفسه «فالكاتب الذى ينتوى فعلاً فنياً جديداً» ليس «محللاً لاقتصاديات السوق. يقيم إشكالات الوفرة والطلب» بل هو «فيلسوف يدرك معالم روح العصر، فيكشف لمتلقيه، ما ينبغى عليهم أن يريدوه حتى ولو لم يعرفوه بأنفسهم»^(٥).

وكان إيكو يقدم بنفسه مفارقاته وتناقضاته، فيقول بأنه ربما يجب على مفكرى ما بعد الحداثة، أن يتخذوا خطوة للخلف كيما يخطوا خطوتين للأمام، عليهم أن يعوا بأن «الماضى يجب زيارته»، على أن تكون هذه الزيارة من وجهة نظره «زيارة نقدية» لا ترسيخية أو «بريئة». وهكذا يشير ادعاء إيكو بأن «العصور الوسطى تحوى جذور كافة المشاكل «الساخنة» المعاصرة» إلى تشابه أو توازن نهجى لا تقابل فعلى بين العصور الوسطى وما بعد الحداثة^(٦).

فيقول إيكو بأن حقبتنا التاريخية هذه تتوازى مع العصور الوسطى فى احتياجها إلى «مناهج جديدة للتألف والتأقلم»، وهو أمر يتطلب «عملاً ضخماً ومجهداً يوازى بين عوامل الحنين والأمل واليأس» التى يراها إيكو واضحة فى الطريقة التى حافظت بها العصور الوسطى على تراث ماضيتها من خلال «إعادة تأويله واستخدامه بشكل مستمر» «الرحلات ص ٦٥». ومن ثم يوصى إيكو مراراً بثقافة قادرة على «التأقلم والتغير المستمرين» ثقافة «تغذيها اليوتوبيا» ذات القيم المتسامية لا ثقافة تقبل ما أسماه بـ «يُثم مرض امتلاك الحقيقة» (الرحلات ص ٨٤، ٩٤) وبينما يعترف إيكو بأن «خطاب الأزمة هو خطاب ناجح على المستوى التجارى» تماماً كما تسخر رواية دون ديليليو «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise" من أن «الكوارث هى وحدها ما تجذب انتباهنا»^(٧) يرى إيكو أن استخدام هذه المقولة على علاقتها دون تفريق أو تمييز يبدو وكأنه حالة من «التقلصات التحريرية» (رحلات ص ١٢٦) ويقدم إيكو مثل هذه الدرجة من التبصر أيضاً عندما ينتقد الأكاديمية المعاصرة فيصفها بنفس هذا النوع من «التقلصات» فى علاقاتها بالفكر النظرى وبتغير الأجيال؛ عندما ترفض الاقتداء بالأسلوب البسيط الهين الذى تتخذه الأجيال المعاصرة فى اعترافها وامتصاصها لطاقت الإبداع الإيجابية التى تقدمها ما يسميه «العناصر التى نقحها الإعلام، والمستنتجة فى بعض الأحوال من أكثر المناطق التى يقدمها الإبداع الفنى فى قرننا هذا غموضاً واكتمالاً» (ص ٢١٣ - ٢١٤).

تقود إيكو هذه الأطروحات الأخيرة حول تأثير وأهمية التجريب الفنى فى قرننا هذا - على العكس تماماً من أطروحاته الأولى حول الانتهاء المفترض للطليعية الفنية كلية - إلى رؤية تلخصها مقولته التى تتسم بالجدية والهزل فى آن واحد أن «جميع أساتذة نظريات الاتصال الذين تمرسوا على النصوص القديمة منذ عشرين عاماً تقريباً» بما فى ذلك أنا» يجب أن

يُسَمِّمُوا جميعاً ويطرحوا جانباً» (رحلات ص ١٤٩) ومن ثم يستنتج إيكو - ناقدًا ومتأملًا - كيف أن بعض الكتاب من أمثال رد بروجيز يمثلون «آخر الرومانسيين» الذين أخذوا على عاتقهم «إفساد الشبكة المنسجمة التي يمثلها اجتماع الآراء والأحكام، والتي ترسخها قواعد ضمنية معينة لفكرة العيش معاً. قائلًا:

الحقيقة، في كيانها أقل رومانسية من ذلك بكثير. وهناك بعض من حالات الإجماع على الرأي والحكم ضرورية لحياة المجتمع الإنساني، للدرجة التي بها تعيد هذه الحالات إثبات ذاتها برغم كل محاولات دحضها وتفتيتها. وفي أغلب الأحيان تُثَبَّتْ هذه الحالات بشكل أكثر تعصباً مما كانت عليه. (ص ١٧٧).

فبعد أن قدم إيكو نوعاً من الحماسة الملتوية تجاه «يوتوبيا التمرد» من منطلق أنها تقود غالباً إلى «واقع انتقامي» سلبي (رحلات ص ١٧٧). يبدو تعريفه لفترة ما بعد الحداثة فيما يتعلق باحتياجها - مثلها في ذلك مثل العصور الوسطى «لمناهج جديدة للتألف والتأقلم» تعريفاً مستبصراً وعميقاً. إذ إن ما بعد الحداثة حينها تكون مطالبة بالتصالح المسئول بين قيم الماضي والحاضر من وجهة أولى، وبين قيمهما معا والقيم المتطورة المتغيرة الناجمة عن قيمهما تلك من وجهة ثانية. وهي على ذلك أيضاً تطالب بتجنب فعال للحفاظية الأكاديمية، وتحفظية الطبقة الوسطى، وحالات اجتماع الرأي والحكم الجامد.

ومن جانب آخر تقود تحليلات إيكو الثقافية للشعور بالإحباط أمام فشل نظم توزيع وتفتيت القوة السياسية، في تخليق جيل غير ذلك الذي يراه جيلاً من التافهين الذين يرسخون قيم الطبقة الوسطى التقليدية. فيقول إيكو في مسحه لقيم التمرد والمحافظاتية على مدى العقود الثلاثة الأخيرة:

ففي بيوت ضواحي المدن لا يزال المدير الذي رسمته فكرة العمل الجماعي يشخص أقدم الفضائل والقيم الرومانية وبينما في الستينات والسبعينات ترك الابن شعره ينمو على الأسلوب الهندي، ولبس ملابس مكسيكية، وعزف على جيتاره وقرأ نصوصاً بوذية أو كتيبات لينينية وغالباً ما نجح «كما في الامبراطورية القديمة» في مزج عدد متنوع من المؤثرات والأفكار قد تصيب الفرد منا بالدوار مثل هيس، وزودياك، والخمياء أو الكيمياء السحرية القديمة، وأفكار ماوتسي تونج، والحشيش، وتقنيات العصابات في المدن. أما جيل الثمانينات فيبدو مائلاً للعودة إلى نموذج الأب. إلا أن هذه الظاهرة تتعلق بالجزء الأعلى من الطبقة الوسطى ولا تنطبق على الشباب الذين نراهم الآن يرقصون الرقص المتكسر "Break - Dancing" (رحلات ص ٧٦).

تشير تلميحات إيكو هنا إلى قبوله لهذا النوع من «البداية المليئة بالحياة» التي يمارسها من هم - بدرجة أو بأخرى - «همجيو المدن النبلاء» الذين يراهم إيكو يرقصون رقص التكسير، وهي تلميحات عضدها إعجابه في مواضع أخرى، بالجدارة التكنولوجية للجيل الصغير من

الشباب وبقدراتهم على ما يسميه إيكو «الانشقاق الأليكترونى» من «النظم المعظمة» التقليدية (رحلات ص ٧٤) وهكذا تقدم أطروحات إيكو ونظرياته فى أعلى صورها دقة وتبصراً موضعاً تحليلياً بجمع بين حماسه لامتنصاص الحاضر والماضى، خاصة فيما يتعلق بالحاضر الذى يربطه ماك لوهان بتدشين الإعلام المعاصر «لمرحلة جديدة من التاريخ» وبالقدرة على «إدراك العالم بطريقة جديدة» (ص ١٣٧).

والاختلاف بين ماك لوهان وإيكو - كما يشير إيكو نفسه - يتلخص فى رفضه التام لما يراه من تأثير تمارسه وسائل الإعلام المعاصرة فى إنشاء حالة عامة من الحذر السلبي (رحلات ص ١٣٧)، ويتلخص أيضاً فى تأكيد ضرورة تشكيل كل من «الوسط والرسالة» عن طريق «العودة لفكرة المسؤولية الشخصية». ويؤكد إيكو تماماً - كما أكد كل من كاج وشوبان - ضرورة تفتيت الوسائل التقنية المعاصرة فى قوله «إجابتنا على تكنولوجيا الاتصالات الحديثة بكل سموها وأحقيتها وتعاليتها هو: أننا سنعلو عليها لا محالة» (ص ١٤٤).

هوامش:

- ١

- Umberto Eco, *Reflections on "The Name of the Rose"*, trans. William Weaver, (London: Secker and Warburg, 1983), 6.7.

- ٢

- See the catalog *Piero Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects* (London: Tate Gallery, 1974).

- ٣

- For further discussions of Vautier and Kosuth, see *Artstudio*, no. 15 (Winter 1989).

- ٤

- Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan-Smith (New York: Pantheon, 1972), 5.

- Jacques Derrida, *Positions* trans. Alan Bass (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.), 24.

- Ben Vautier, "The Duchamp Heritage," in *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, ed. Stephen Foster and Rudolf Kuenzli (Iowa: Coda and Univ. of Iowa Press, 1979), 249-258.

- ٥

- Eco, *Reflections*, 4.9.

- ٦

- See Eco, *Reflections*, 6.7. and *Travels in Hyper-Reality*, trans. William Weaver (London: Picador, 1987), 65.

جميع الإشارات التالية لكتاب إيكو «رحلات فى الواقع المشابه» ستظهر فى متن الدراسة.

- ٧

- Don DeLillo, *White Noise* (London: Picador, 1986), 66.

جميع الإشارات التالية لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

جراس وتدمير الإنسانية

يلاحظ الروائي الألماني جونتر جراس - مثله في ذلك مثل إيكو - أن هناك مجموعة معينة من التوازيات بين فترة ما بعد الحداثة كزمن «تتفشى فيه الأمراض، والخوف من الأشباح، والتوق للخلاص، والتعصب الديني»^(١) وفترات العصور الوسطى، إلا أنه - على العكس من إيكو - لا يؤمن بأفكار التقدم التكنولوجي التي طرحها ماك لوهان، بل إن فكرة المستقبل نفسها، فكرة أن يكون هناك مستقبل أفضل تتطلع إليه البشرية، كما يشير في كتابه «حول الكتابة والسياسة» (١٩٨٢) "On Writing and Politics" تحت عنوان «بدأ تدمير الإنسان»، هذه الفكرة هي في حد ذاتها «فكرة تفتقد للهوية، والنفع، بل لا مجال لتصورها أو حتى التفكير فيها من الأساس» ذلك أن جل ما أنتجه هذا الزمن هو «الجوع والفقر، والتلوث في الهواء والبحار، والغابات التي دمرها النزوح المدني، والمطر الحمضي الناشئ من التجارب النووية، وترسانات الأسلحة التي تنمو يوما بعد يوم من تلقاء نفسها مهددة بدمار الإنسانية مرات ومرات» (ص ١٣٧). ومن ثم يجب على الإنسان من وجهة نظر جراس «أن يكون قادرا على رفض مثل هذه الاختراعات» وأن يكون «مستعدا لبذل كل ما في وسعه لإيقافها، وأن يبدى تواضعا واحتراما تجاه ما تبقى من البيئة التي دمرتها» ص (١٤٤).

وبذلك يرى جراس أنه ربما لا يكون للأدب نفسه أي دور أو مستقبل خاص إذا ما اعتبرنا تعريف «التدمير الذي سببته عمليات التحديث المتعاقبة» كأحد أدواره الأساسية، مشيرا بذلك إلى مسئولية الأمم الأوروبية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية عن «جنون التعقل المادي الجامد» وعن خلق «أسطورة التكنولوجيا المعاصرة» (حول الكتابة والسياسة - ص ٧٤، ١١٦) ومن هذا المنطلق يتساءل جراس:

مَنْ من الكتاب إذن سيكتب عن الموت البطيء الذي تعانيه بحيرة كونستانس؟ عن التحطم والتدهور والتعرية التي تعانيها البيئة، عن أزمة التعليم في مجتمع مسعور بفكرة الإنجاز، عن الإلتخام والفيضان السلعي؟ مَنْ من الكتاب سيعطى هذه القضايا شكلا ومحتوى يبعد بها عن هراء التركيبات الجاهزة، والآراء

الجاهزة، والمعادلات الجاهزة؟" (ص ١١٧).

ومن ثم ينتقد جراس الإعلام المعاصر في مقالته «ماذا سنقول لأطفالنا؟» في الكتاب نفسه، ويرفض كل محاولاته للتنوير الجماعي، كما في سلسلة البرامج التسجيلية حول مذابح النازية التي يصفها جراس بالسطحية «والعجز التام» عن تعرية الحداثياتية "Modernity" المعقدة التي انطوت عليها مذابح النازية، ومستويات المسؤولية المعقدة التي تحويها» (ص ٨٨) وفي موضع آخر يتنبأ جراس بأن الانتشار المرضي لأساليب المراقبة المعاصرة ستنتهي فكرة الخصوصية أو المساحة الشخصية للفرد وتقضى عليها تماماً.

يقول جراس:

اجتمعت عوامل كثيرة من مثل الاتجاه النفسي والفكرى نحو الكمال، والإيمان الكامل بالتقدم التكنولوجي، وحمية الحكومة أو حماسيتها الزائدة لوقف الإرهاب، والوعى شبه الهستيري بأهمية الأمن -اجتمعت هذه العوامل لتفتح الباب على مصراعيه لكافة أنواع أجهزة المراقبة وأدواتها، كأجهزة التصنت، وبطاقات الهوية الإلكترونية وبنوك المعلومات؛ باختصار قد فتحت الباب لإنشاء مجتمع ليس لأفراده أية خصوصية، مجتمع شفاف معروف عن أفراده كل شئ تقريباً. (حول الكتابة والسياسة ص ١٤٣، ١٤٤).

فمثل هذه التكنولوجيا من وجهة نظر جراس هي «ظل حكومات القبضة الحديدية» هي وجه آخر للتسلط والديكتاتورية، وهي تقدم لنا في الوقت ذاته «عينة مسبقة لما ستكون في خدمته لا محالة». (ص ١٤٤).

وبرغم انتقادات جراس السياسية المحددة، فإن آراءه العامة لا تضع الكثير من الثقة في قدرات معاصريه. وعلى سبيل المثال يقدم جراس حكماً على معاصريه من خلال تعليقه على اثنين من شخوص روايته «الولادات الرأسية، أو: الألمان ينتهون بالموت» (١٩٨٠) "Headbirths or the Germans Are Dying Out" بقوله: «نادراً ما نرى جيلاً استنفد وجوده بهذه السرعة، إما بانهيائه انهياراً كاملاً أمام المشكلات أو بالحيادية التي تتفادى المجازفات»^(٢).

إلا أن جراس في النهاية - كما فعل إيكو - يؤمن «بقدرات الجيل الصغير من النشء على المجازفة والتجريب» فيرسم صورة المشهد الأخير من هذه الرواية واصفاً بطليه وهما جالسان في سيارتهما الفولكس واجن القديمة المحتفظة برونقها، في حال إنهاك وتعب شديدين «جاهلين باللغة الألمانية»، بينما «يحيط بهما عدد يزداد من الأطفال، جميعهم أجانب.. وجميعهم فرحون، ينبثقون من الشوارع والحواري وكل الاتجاهات» (ص ١٢٨).

الهوامش:

١-

- Günter Grass, *On Writing and Politics*, trans. Ralph Manheim (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1987), 73.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

٢-

- Günter Grass, *Headbirths or The Germans Are Dying Out*, trans. Ralph Manheim (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1984), 127.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

جراس ومان .. والعودة إلى الأدب الممنوع

كما يشير جراس نفسه في حوار مع أحد الروائيين الإنجليز، تسعى أعماله الروائية بشكل متعمد لاستقطاب التاريخ الألماني الحديث من خلال «الرجوع لتقاليد الرومانسية الألمانية»، بالإضافة إلى «كل هذا الأدب الممنوع مثل التعبيرية المبكرة في ألمانيا، والفنانين السرياليين وغيرهم»^(١). ويوضح جراس كيف يمكن لذلك أن ينتج نوعاً روائياً «يقفز بين لحظة وأخرى من سطوح الأشياء ووقائعها الحقيقية إلى دواخل الأشياء وبواطنها العميقة». (الروايات هي كذب يقول الحقيقة ص ١٤) فيقول بأن استخدام الحكايات الرومانسية الحاملة يكشف «عن حقيقة أغنى بمراحل كبيرة جداً من الواقعية المباشرة، أى أن جراس يؤمن بأن هناك نسخاً كثيرة من الواقع، ومشكلتنا أننا لا نقبل هذه الحقيقة؛ لا نقبل أنه ليس هناك واقع واحد بل عدد منه كثير، فبينما تريد جهة ما أن تثبت واقعا معينا، ترغب أخرى في تثبيت غيره، وذلك هو أحد أهم أسباب أننا مازلنا في هذا الصراع» (ص ١٥).

وما يبدو غريباً في هذا الأمر، هو شعور جراس الآن بأنه في حالة صراع لإثبات حقه في مزج عدد من نسخ الواقع الروائي في أعماله في منتصف الثمانينات وبعد ربع قرن من بدئه، هذه التقنيات نفسها في روايته «الطبول الخاوية» (١٩٥٨) "The Tin Drum" وإشارة جراس إلى الأدب الممنوع كالتعبيرية والسريالية يلقي بظلاله لا شك على ذكريات التحجيم والتشهير والاستغناء التي استخدمت لتقويض هذه الحركات في العصر الهتلري، عندما «اغتنبت أيديولوجيات القومية الاشتراكية اللغة الألمانية من معناها فأفسدتها وأضاعت حقولاً من الكلمات بكاملها فيها» كما يقول جراس في سيرته الذاتية في مقدمة روايته «الولادات الرأسية» ويضيف جراس:

في مثل هذه الحالة اللغوية المشوهة، بدأ الكتاب الذين أعاقتهم هذه اللغة المريضة في الفأفة والتهتهة لا في الكتابة بل قورن عجزهم بكتايات برخت وتوماس مان وهما عملاقا أدب اللاجئين، قورن بعظمتها التي هي بالفعل عظمة كلاسيكية موجودة، فبدت هذه الكتابات العاجزة بالفعل كمجموعة من التهتهة

والفأفة لا غير» (الولادات الرأسية ص ١٢).

إن شعور جراس بالتدنى أمام برخت ومان بما يستدعيه من مقارنة مع رأى بيكت أنه أيضاً يتعامل فى أعماله مع إشكاليات «العجز والجهل» ومقابله مع جيمس جويس الذى «يترك الكلمات تتحمل أقصى درجات الفعل الفنى فى العمل»، يمثل هذا الشعور كم الصعوبة التى يبدو أن الكثير من الروائيين الأوروبيين يجدونها فى محاولتهم للتحرر مما يمكن أن يسميه بوديلار «الوزن المقيت» لثقافة الحداثة^(٢). وكما أشارت هذه الدراسة، يميز الكثيرون من الشعراء الأوروبيين المستخدمين للتكنولوجيا وغيرهم المستخدمين لمواد البيئة المحيطة بهم كـ«هنرى شوبان، وجوزيف بيوز» يميز هؤلاء الشعراء أنفسهم عن نظرائهم فى الحداثة مثل دوتشامب وبليروتس فى الوقت الذى يرى فيه أحد آباء السريالية وهو الفنان السريالى الشهير أراجون، يرى الفنان الأمريكى متعدد الأدوات روبرت ولسن بوصفه يقدم فى أعماله «ماكنا نحن آباء السريالية نحلم بأنه سوف يكون يوماً ما»^(٣).

وعلى العكس من ذلك، يميل بعض الروائيين الأوروبيين فى فترة ما بعد الحداثة، إما إلى التقليل من أنفسهم بالمقارنة مع أساتذة الرواية الحداثية، أو إلى أن يقتبسوا - بشكل مألوف من الحنين المرضى للماضى - من إبداعات الحداثة الطليعية النظرية والصوتية.

فيقدم روب - جريليه، على سبيل المثال، ما يمكن أن نعتبره رواية تكعيبية غير تعبيرية تتحول - وفقاً لما يقوله هو - إلى شكل سينمائى شبه تكعيبى وشبه سريالى يزداد فى جدته قليلاً عن أيهما. وعلى العكس من ذلك يقدم جراس - مثله فى ذلك مثل الفنانين الإيطاليين والألمان الذين يعرفهم بونيتو - أوليفا بالتعبيرية الجديدة المضادة للتكنولوجيا أو بما يسميه عبر الطليعية - يقدم جراس معالم فنية تعبيرية فى معظمها، وقابلة للانفجار، فكتابات ما هى إلا كما يشير هو «تهتهة» عند مقارنتها بنثر مان الماثورى الفخم، أما باعتبار أطروحات بونيتو - أوليفا حول عبر - الطليعية العالمية، فيمكن القول بشكل يمنح الثناء المستحق أن أعمال جراس السردية «تطلق للصور الفنية العنان دون أن تسألها عن مصادرها أو عما ستفضى به فى النهاية، متتبعة بذلك موجات المتعة الناجمة عن هذه الحرية والتى من شأنها أيضاً أن تؤسس لتغلب الشدة التعبيرية على التقنية فى النص الأدبى» (ص ٦٦). وبينما تُعلى روايات جراس والرسم عبر الطليعى كلاهما الشدة التعبيرية فوق التقنية، تختلف ممارسات جراس الفكرية والأدبية اختلافاً كبيراً عن دوافع بونيتو - أوليفا المتعينة. فالصور التى يستخدمها جراس فى أعماله - كما تشير شخوص روايته «الولادات الرأسية» غالباً - تبدو ممثلة بالحياة ومتضمنة لأبعاد فكرية وتأملية نافذة وعميقة. على سبيل المثال يصف جراس الخفاش بأنه «تناسخ كل المخاوف التى تواجههم فى الثمانينات» (ص ٧٦). على العكس من ذلك، يصف بونيتو - أوليفا الرسم عبر - الطليعى التعبيري الجديد «بالسطحية غير المحدودة» ويرى أن مرجعياته الأسطورية ليس لها أى نور سوى منح الفرصة لأن تكون الصور فى هذا الرسم «خاوية تماماً من أى وزن فنى يمكنها طرحه» (ص ٦٨).

ويبدو أن معضلة جراس - كمعضلة بيوز من قبله - تتركز في محاولة إيجاد وإعادة تعريف تشكّل أسطوري قادر على ترجمة الهموم المعاصرة بقوة واكتمال كافيين لتبرير رفضه للخطاب التكنولوجي في ما بعد الحداثة وللنماذج الكلاسيكية في الحداثة كليهما وتبرير قبوله أو عودته إلى النماذج الفنية والتصورية الأقدم. مرة أخرى، تبرهن أكثر نماذج الإبداع في ما بعد الحداثة تشويقاً وعمقاً على الدافعية الإيجابية التي يعرفها حسن «بإعادة البناء المؤقت» و«إعادة الأسطورة العملية»^(٤) والتي يراها إيكو كعملية مستمرة من «التأقلم وإعادة التأويل وإعادة الاستخدام» (رحلات ص ٨٤).

وكون جراس يعتبر أعماله نوعاً من التهتهة هو في أحسن صورة لمحة تواضعية تشير لاحترامه الشديد للأساتذة الحداثيين، وفي أسوأ صورته، هو نوع من أنواع الشك المحبوب من قبل جراس. وما يبدو أكثر إلحاحاً من ذلك هو التساؤل حول ما إذا كانت أساطير جراس الأدبية ترتد إلى نوع من الحنين اليأس المسطح للماضي أو أنها تعمل بشكل أكثر حداثة أو معاصرة كالمعبر بين لغات وافتراضات الماضي والحاضر.

يصر بيوز - على سبيل المثال - أنه لم يرغب حرفياً «في العودة إلى العالم السحري الأسطوري القديم» ولكنه رغب في السعي نحو تحليل منظور للحاضر يتضمن هذا العالم.

فيقول بيوز «ليس ذلك بارتداد على الأعقاب؛ فسؤالنا الذي هو سؤالنا الوحيد يدور حول التقدم.. وحول النهج الذي يجب اتباعه، كيما يحقق الفرد منا هذا التقدم» (أعمال بيوز وحياته ص ٧٢)^(٥).

يبدو أن جراس - في حصاره بين الرغبة المحمومة في السخرية من الحاضر دون مواساة أي أمل أو جدوى في المستقبل، أو بين الثقة العمياء في أساطير ما قبل الحداثة والخطاب المتتهة ذي الأبعاد العميقة الذي يتصف بصفات بعد كلاسيكية أو غير كلاسيكية - يبدو أن جراس يمثل بالفعل حالات القلق والفرع التي تنتاب الفنانين الأوروبيين الذين ينقصهم الإيمان اليوتوبي عند إيكو، وشوبان وبيوز.

الهوامش:

١-

- Gunter Gass, "Fictians Are Lies That Tel us the Truth," The Listener, 27. Jume, 1985. 15

جميع الإشارات لهذا الحوار ستظهر في متن الدراسة .

٢-

- Samuel Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," sec. 2, 3. Baudrillard, America, 93.

٢-

- Louis Aragon, "Open Letter to Andre Breton, 2nd June 1971," trans. Linda Moses, Jean-Paul Lavergne, and George Ashley, in the program for *Hamletmachine*, London, Almeida Theatre, 1987, unpaginated.

٤-

- Hassan, *The Postmodern Turn*, 204.

٥-

- Joseph Beuys, qtd. by Gotz Adriani, Winfried Konnertz, and Karin Thomas in *Joseph Beuys: Life and Works*, trans. Patricia Lech (New York: Barron's Educational Services, 1979), 71.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

ايرنست.. وكارنجتون.. والعودة إلى السريالية

اقتبست وتنى تشادويك في كتاباتها حول العنصر النسائي والحركة السريالية في الفن الحديث مقولة دوروثيا تاننج أن «مكانة النساء في السريالية لم تختلف عن مكانتهن في المجتمع البرجوازي بشكل عام»، كما اقتبست مقولة جاكولين لامبا بأن «النساء كن لا يزلن مبخوسات القيمة. فقد كان من الصعب حقاً أن تكون الواحدة منا فنانة أو رسامة»^(١)، ومن المفترض أن كلا من تاننج ولامبا كلتيهما تعرفان الحركة السريالية أكثر من غيرهما، ذلك أنهما كانتا رسامتين لكل من ماكس إرنست وأندري بریتون ومن ثم فقد كان لديهما سبب جيد لانتقاد السريالية بهذا الشكل. وتشير تشادويك بدورها:

فقد قدّمت الفنانات الرسامات أنفسهن - بدون استثناءات تقريباً - بوصفهن مستقلات عن حلقات بریتون المغلقة من الفنانين ومستقلات عن تكوين وثائق السريالية ومنظوراتها. فكثير منهن كن أصغر سناً من زملائهن الرجال، ومعظمهن كن في أوائل بدايات حيواتهن الفنية عندما اتصلن بالسريالية ومن ثم قمن بتقديم أعمالهن الناضجة بعد أن تركن المجموعة الفنية السريالية. واندماجهن في المجموعة عرفته علاقات شخصية من الأصدقاء وما إلى ذلك ولم يتعرف اندماجهن بالفعل الفني المشارك في حلقة داخلية يسيطر عليها حضور بریتون الفني الطاغى. (النساء الرسامات ص ١١).

من هذا المنطلق، تعيد السريالية تعريف نفسها بوصفها مقسمة إلى مرحلتين مختلفتين: أولاهما: هي المرحلة - بي، التي سيطر عليها حضور بریتون وتبدت في أعمال الفنانين السرياليين الرجال من أمثال دالي، وإرنست، وتانجوى. وثانيتهما: هي المرحلة - سى التي شكلها فنانون وفنانات من أمثال ليونورا كارنجتون، جاكولين لامبا بریتون، كاي ساج تانجو، دوروثيا تاننج، إرنست، وريميديوس فارو بيريت.

وكما تشير تشادويك، تمثل الرسامة الكاتبة الإنجليزية ليونورا كارنجتون استقلالية المرحلة - سى من السريالية، وتجيب كارنجتون على مقولة بریتون أن على الرجال من الفنانين «أن

يقدموا كل جزء من الرؤية النسائية للعالم فى مقابل الرؤية الرجولية، وأن يشكلوا لأنفسهم فى أعمالهم كل ما يميز النساء عن الرجال» قائلة بأن ذلك «ما هو إلا محض هراء رجولى». (النساء الرسامات ص ٦٦) وتقترح كارنجاتون نفسها فى نص كتبته لمعرض فنى فى نيويورك بأثر رجعى عام ١٩٧٦، برنامجاً فنياً سريالياً خاصاً بالنساء وحدهن، يتخذ الأسطورة معلماً سائداً فيه ويعمل على تضمين «الطقوس التى كانت طقوسنا». تقول كارنجاتون:

أغلبنا يعلم - أو هكذا أمل - أنه ليس على النساء أن يجبرن على المطالبة بحقوقهن. فالحقوق كانت ولا تزال هنا، وما يجب فعله هو أن تؤخذ هذه الحقوق مرة أخرى، بما فى ذلك الطقوس الأسطورية التى كانت طقوسنا والتى انتهكت أو سرقت أو دمرت، فتركنا أملين أملاً غير عقلى فى إرضاء هذا الحيوان الرجولى الذى ندعى أنه من نفس نوعنا البشرى. (النساء الرسامات، ص ٢١٨).

بالمثل ترفض رواية كارنجاتون «البوق السامع» (١٩٧٤) "The Hearing Trumpet" ما تسميه «طقوس السيطرة الدنسة» التى تمارسها صورة «الأب الإله الغاضب» وتناصر ما تسميه «القانون السحري» الذى يمثله لديها صورة «الأم العظيمة» فى الدين المسيحى أو المخلوقات الأسطورية الغامضة مثل «أنوبيس إلهة الموت عند قدماء المصريين.. المرأة ذات رأس الذئب.. التى يظهر فى تماثيلها انسجام ملحوظ فى الأبعاد وهى - فيما عدا الرأس - تبدو إنسانية تماماً»^(٣).

على السطح يبدو هذا الوصف متسقاً مع رؤية ماكس إرنست فى مقالته «ماهية تقنية الكولاج» (١٩٢٦) "What Is the Mechanism of Collage" أن على التصوير السريالى أن يقدم «جمعاً بين واقعين لا يبدوان متسقين على المستوى المظهرى فى شكل لا يبدو مناسباً لهما»^(٤). فجمع كارنجاتون بين الذئب والمرأة ليس نوعاً من الإصهار اللاوعى أو المهلوس للصور «فى شكل لا يبدو مناسباً لها» بقدر ما هو استنفار لكائن خرافى يوتوبى فى شكل يناسب كارنجاتون نفسها. تقول «من دواعى الأسف مثلاً أن يموت كل المستذنبين - فالآلهة ذات الرؤوس الحيوانية - على أية حال - كانوا ولا يزالون مصدر وحي لنا على مدى التاريخ (البوق السامع ص ١٥٤) - وهكذا تحمل صورة أنوبيس عند كارنجاتون قيم الحيوان والإنسان مجتمعة وقيم الأساطير الحديثة كالمستذنب المعاصر الذى قاسى عمه الأرستقراطى كثيراً (وفقاً للرواية) «إبان الاحتلال الشيوعى للمجر» خاصة لأنه «أتى من مثل هذه الأسرة الأرستقراطية النبيلة». (البوق السامع ص ١٥٣) ومن هذا المنطلق يتركز مغزى المرحلة السريالية - سى فى أعمال كارنجاتون ورؤاها كنموذج شاعرى للتغيير العملى فى البيئة الاجتماعية والنفسية والطبيعية.

وعلى نفس المنوال أوحى طموحات يوتوبية مماثلة لبيوز فى العمل على إظهار اتحاده وتعاطفه مع الحيوان - كما ذكرنا آنفاً - فى عمله «الذئب الأمريكى» (١٩٧٤) وفى عمله «كيف

تشرك الرسم لأرنب برى ميت» (١٩٦٥) "How to Explain Paintings to a Dead Hare" تماماً كما أوحى هذه الطموحات لجراس بأن يقول «إننا لا نعيش وحدنا هنا، هناك الحيوانات أيضاً، وهناك الطبيعة، وعلينا أن نكتشف رابطاً آخر مع الطبيعة غير الاستغلال والسيطرة علينا أن نستمر في الحكى والقص»^(٥).

الهوامش:

- ١

- Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 1985), 11. Leonora Carrington: *Paintings, Drawings and Sculptures 1940 - 1990*, ed. Andrea Schlieker (London: Serpentine Gallery, 1991)

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

- ٢

- Breton, "What Is Surrealism?" 65.

- ٣

- Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet* (San Francisco; City Lights, 1976), 146, 151.

جميع الإشارات لهذه الرواية ستظهر في متن الدراسة.

- ٤

- Max Ernst, "What is the Mechanism of collage?" (1936), trans. Dorothea Tanning, in *Theories of Modern Art*, 427.

- ٥

- Günter Grass and Salman Rushdie, "Writing for a Future," in *Voices: Writers and Politics*, ed. Bill Bourne (Nottingham, Eng.: Spokesman, 1987), 56.

كارنجتون وكاج وبيوز ومعالم التمرد

بينما يسعى كل من جراس وكارنجتون لإعادة تعريف ونشر قصص فلكورية وسريالية في واجهة مجموعة معينة من السياسات الاجتماعية والجنسية والبيئية المعاصرة، تعمل ممارسات بيوز الفردية والجماعية على نقل هذا التوجه بصورة تزداد مباشرة، حتى عن ذلك، إلى حقول العامة من الناس، مما ينتج ربود أفعال منها المتوقع ومنها ما هو غير متوقع. وكما يوضح المقتبس التالي من حوار بيوز وشارب فإن آراء بيوز وطموحاته قد تبدو للمستمع من أول لحظة وكأنها تعبير صريح عن «الجنون».

بيوز : منذ عامين قمت بتكوين حزب سياسى للحيوان.

شارب : أهنأك حيوانات كثيرة فى هذا الحزب ؟

بيوز : إنه أكبر أحزاب العالم.

شارب : وهل أنت قائد هذا الحزب ؟

بيوز : نعم أنا قائد هذا الحزب ؟

شارب : أنت مجنون «ضحك».

بيوز : ومن ثم أعتقد أننى رجل قوى جداً، أقوى من نيكسون «ضحك أكثر».

(لقاء مع شارب ص ٨٢)

بالطبع - إذا ما حاولنا التعبير بشكل متزن - يعتبر شارب مشروع بيوز ذاك مشروعاً شعرياً خالصاً، إلا أنه من وجه آخر، وكما يشير كاج فى مقابلة حديثة مع فرانسيسكو بونامى، تتخذ أطروحات بيوز الشعاعية، والتدريسية والسياسية - من مثل اقتراحه بإنشاء جامعة عالمية مجانية - أيضاً شكلاً عملياً مميزاً؛ فبيوز - على كل الأحوال - كان أحد المكونين الأساسيين «للحزب الأخضر» (وهو الحزب الذى يدعو لمقاومة أى تأثير سلبى على البيئة) ناهيك عن حزب الحيوان ذاك. وكما يشير كاج فى المقتبس التالى، يقدم فكر بيوز نوعين من

التفأولية اليوتوبية، نوعاً فردياً ونوعاً مؤسساتياً:

يختلف بيوز عنى فى ميله نحو التنظيمات الاجتماعية المحددة. ومن جهتى فإننى أعتقد أن فكرة الجامعة الدولية المجانية هذه كانت بالفعل فكرة غنية فى التشويق والجمال، بنفس القدر الذى تظهر به أعماله وأفكاره جميعاً بالنسبة لى. إن أفكار بيوز كلها تقريباً أفكار جيدة، ووجهة نظره، اشتملت دائماً على الإنسانية جمعاء، وأنا أتفق تماماً مع تفأوله ويوتوبيته، فمن سوء الحظ أن أرى الإنسانية فى مأزق وأزمة تزداد يوماً بعد يوم، مما يجعل من طموحى للمجتمع المثالى أمراً غير محتمل التحقق.^(١)

ومن هنا يتبدى مغزى رؤية كارنجلتون التى تطمح لإنشاء مجتمع يعلو على الوطنية القبلية ويتحرك وفق دافع «المعرفة الدقيقة بكوكب الأرض ونباتاته ومخلوقاته» (النساء الرسامات ص ١٩٩)، يتبدى ذلك المغزى فى مكانة هذه الرؤية التى تحتلها بين رؤى بريتون السريالية المبكرة، والممارسات الفنية السريالية فيما بعد الحداثة. أى بين طموح بريتون السريالى لإنشاء حالة من الواقع المطلق يندمج فيها الوعى واللاوعى والواقع الحسى والواقع الحلمى، وهو «عارف تمام المعرفة أنه لن يشارك فيه» وأشكال السريالية الثانية ما بعد الحداثة المعاصرة، التى تعتمد عوامل عملية وشارعية وبيئية وسياسية وتبحث عن قيم وحقوق غامضة «كانت ولا تزال هنا».^(٢)

ويبدو واضحاً اشتراك المشاريع الفنية لكل من كاج وبيوز فى دوافعها ومحركاتها، فبينما يرضى كاج بأن آماله اليوتوبية للتغير الاجتماعى الواسع تبدو بعيدة المنال، لا يزال يناصر النوع نفسه من المقاومة الفردية فى المعالم الفنية التى يراها بيوز بدوره واصفة «لأقوى الأرواح وأعرق أنواع الوعى الذى يستطيع المقاومة، رغم العقبات الدامية، والذى يشعر بأن قدرته على المقاومة تزيدها العقبات ولا تنقصها»^(٣). يقول كاج مجيباً على سؤال بونامى التالى «كيف للفرد منا أن يتغلب على عقبات الحاضر؟»: «فقط أجب على التليفون؟ أعنى لا تقطع اتصالك أبداً، كن متصلاً على الدوام. وإن لم تجبر الإنسانية نفسها على إبقاء خطوط التواصل حية ومفتوحة فإننى أخشى أننا لن نستطيع أبداً الحياة فى عالم أفضل»^(٤).

يناصر كل من كاج وبيوز - مثل كارنجلتون - مشروعاً سريالياً عملياً، بمعنى أنهما يمزجان باستمرار ما يسميه كاج «العناصر التى هى عناصر مفارقة بطبيعتها» بنوع من المشاريع الجمالية والسياسية المرتبطة بشكل مباشر بما يراه بيوز كإنشاء «للمعابر بين المتطرفات» وتشجيع تال «للكائنات الاجتماعية أن تحنو هذا الحنو».^(٥)

الهوامش:

- ١

- John Cage, interview with Francesco Bonami, Flash Art (international ea.) 24.160 (October 1991): 95.

- ٢

- Breton, "What Is Surrealism?" 414.

- ٣

- Joseph Beuys, "Interview with Wijers, 254.

- ٤

- Cage, Flash Art, 95.

- ٥

- Cage, "Defence of Satie," 84. Beuys, "Plight," 8.

كاج.. وكارنجتون.. وبارت.. وباراس.. وبنس من «أرثا» إلى «موكشا»

يرى كاج فى مناقشته لدور عمليات التركيب الفنى التلقائية فى أعماله معلقا بأن «الكثير من الناس يعتقدون بأننى يجب أن أطبقها على كل أعمالى»، يرى كاج أن «التصور الغربى المثال» للفكر المنسجم والمستمر يمكن استبداله بفكرة الفلسفة الهندية «عن وجود أربع حالات فى استخدام العقل»، يقول كاج:

يسمى أول هذه الطرق: «أرثا» وهى حالة مدفوعة بغرائز الإبقاء على الحياة، فتحفظك مثلا من أن تصدمك سيارة وأنت تعبر الطريق، وثانيها: يسمى «كارما» وهى حالة التفكير الخاصة بالمتعة، وثالثها: «دهراما» يختص بالعقائد والطقوس الدينية، ورابعها وآخرها تسمى «موكشا» تحررنا من قبضة الحالات الثلاث الأولى فعندما - وفقط عندما - يصل العقل لهذه الحالة من التفكير يمكنك أن تبدأ فى عملية التركيب التلقائى تلك (١).

يتضح مغزى وأهمية ملامح وتشكلات العامل - سى عندما ينظر إليه فى مثل هذا النوع من السياقات، فبدون أن يشارك فنانو ما بعد الحداثة بالضرورة فى تلك الحالات العقلية الأربع التى يشير إليها كاج، يعمل هؤلاء الفنانون على اكتشاف أشكال فنية جديدة تنتمى لتصوير ثالث أو آخر يرفض التقابلات المزدوجة التى يطرحها الفكر التقليدى، فكارنجتون على سبيل المثال ترى فى محاولتها تأسيس نوع من الروحانية خاص بالنساء محاولة التخلص من التقابل بين «أنا» و«أنت» أو «هو» و«هى» إلى الشخص الثالث الذى يتحدى ويتجاوز التقابل والتعارض (النساء الرسامات - ص ١٩٩). وبارت بدوره يرفض الأطروحات البنائية عندما يقترح وجود ما يسميه «بالمعنى الثالث» الذى يتخذ وجوده «خارج نطاق اللغة (المنطوقة) حيث «تبدأ لغة أخرى تماما» بشكل قد يقود «الخبير بالعلامات على رفض قبول وجودها الموضوعى» (٢).

ويشير وليام باراس وبرايون جايسن إلى العقل الثالث، أى إلى «قوة مجردة لا مرئية ثالثة»: «متأمر غير معروف» يتواجد فقط «عندما يتعاون عقلان» (٣). وبنس بدوره يشير بشكل

حرفى إلى الأبعاد الثلاثة التى تميز الشعر المجسم، بمعنى استطاعة هذا الشعر تركيب اللغة، بحيث تصير ثلاثية الأبعاد، محتوية على: بعد لفظى، بعد صوتى، وبعد نظرى، بغض النظر عن المتطلبات المعتادة «للجملة المحتملة».^(٤)

وما يبدو نو مغزى عميق فى هذه الأطروحات، حرفية كانت أم مجردة، هو تركيزها على طاقات المزج والدمج التى تتعدى الفكر الجدلى والعمل الجدلى والتركيب الجدلى للمتناقضات، نحو فكر يرفض الثنائية ويناصر العمق الثالث. ويمكننا أن نرى فى تعليقات جيمسون نفسه -إلى حد ما على الأقل- هذا النوع من الدافعية نفسه التى تتضمنها فكرة الاحتمال الثالث الذى «يتجاوز الذات البرجوازية القديمة»، وفى تعليقات الكاتبة الألمانية الشرقية كريستا ولف التى تؤكد ما تسميه «القوة الحية المرحية» للخيار الثالث الذى يتعدى «التمييزات المحددة» بين هذا وذاك، وفى رأى هاينر مولر الذى يناصر طاقات الوجود فى العالم الثالث (ألمانيا - ص ٢٣) كجرعة مضادة «لوضع الفصامى» الذى يعانى منه وجوده على جانبى أوروبا الشرقية والغربية.^(٥)

الهوامش:

- ١

- Cage, *Flash Art*, 93.

- ٢

- Barthes, "The Third Meaning," 61, 65.

- ٣

- William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind* (London: John Calder, 1979), 25, 19.

- ٤

- Max Bense, "Concrete Poetry," 74.

- ٥

- Jameson, *Flash Art*, 70. Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays* (1983), trans. Jan van Heurck (London: Virago, 1985), 106, 244.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

كاج وولف والعودة إلى الخيار الثالث

إن المشاكل التي طرحها جونتر جراس، والحلول التي طرحها كل من كاج وكارنجتون يجدان كلاهما مقابلا لهما وشبيها من أكثر من وجه ووجهة في أعمال الكاتبة الألمانية الشرقية كريستا ولف، وربما يكون أفضل فهم لفكرها وأعمالها، هو فهم يقدم استيعابا خاصا للأسباب التي تدفعها وتؤسس لمحاولتها وضع ما تسميه «الكلمة الحية» كمقابل ومقاوم للفكر المواتي المعاصر الذي تراه ينشع من «الحجارة والزجاج والحديد». فبعد أن اتهمت ولف حديثا بتوجه معارض لسياسات الثقافة في ألمانيا الشرقية، يعرف طموحها في استخدام اللغة نفسه بوصفه محاولة مباشرة «لأن يكون استخداما واضحا ومباشرا يسعى لتعريف الواضح والمباشر، لتعريف ماهو قيم ومهم في حياتنا اليومية، ماهو موجود بالفعل» (كاسندرا - ص ٢٧٠).

وكما توحى هذه التعليقات وغيرها من الكتابات التي ظهرت في عملها «كاسندرا: رواية وأربعة مقالات» (١٩٨٣) "Cassandra: A Novel and Four Essays" تدفع تأملات ولف حول المجتمع المعاصر ومشاكله السياسية والثقافية والاجتماعية إلى بثورة ومحورة المتع الفكرية اليومية مثل تأمل شجرة كرز معينة تقف على أرض خضراء - «لم أر مثلها من قبل» لمحتها من زاوية «يتهادى فيها الضوء ويرتخي عليها بشكل لا يمكن وصفه» أثناء محاولتها لزراعة «بنور الورود في آخر موعد لها هذا العام» يصاحبها «ضجيج الدبابات العابرة في الشوارع» (ص ٢٢٥) وهكذا يوصف أنشيزس الحكيم - ممثلا لنفس نوع الاهتمام الطقوسي بالبيئة والطبيعة في الرواية نفسها - بأنه «لم يقطع شجرة ما في حياته نونما أن يناقش الأمر بإسهاب معها أولا، نونما اقتناء أحد فروعها أو بنورها أولا حتى يزرعها فيتأكد من استمرارية وجودها» (ص ٩٢).

وربما في مثل هذه السياقات التي تمثلها شخصية أنشيزس باهتمامها بطقوس الوجود المستمر وبوضوح فكرها واتساعه، وفي إيمانها بأهمية التعايش والتواصل وأن الجميع «يجب أن يتحدثوا للجميع» وألا يلقوا بأى من الناس جانبا «إلا إذا مات» وربما - في مثل هذه السياقات - تظهر رؤية ولف حول روايتها كاسندرا واضحة جلية كـ «نموذج لنوع من أنواع اليوتوبيا» لا كحنين غير مبرر «للأيام الخوالي» (ص ٢٤٤).

وتنبثق آراء ولف حول هذه الرواية بوصفها تستنفد نوعا من أنواع المدن الفاضلة، لا كخطة عملية لإنشاء مثل هذه المدينة الفاضلة، ينبثق هذا الأداء من رفضها للمشاركة في «الجدار السميك الذى يقود إليه معظم الفكر المادى المعاصر بطرق كثيرة» (ص ٢٦٠). فمقالات ولف الأربعة فى هذا الكتاب تحذر من رؤية ما يتفق مع رغباتنا أو ما نود أن نرى، تحذر من المواضعة الاستراتيجية للمعطيات حتى تقودنا لاستنتاج ما يشبع استنتاجاتنا المسبقة ممثلة بالرؤية النسائية للحضارة الكريتية القديمة، حيث استخدم الكريتيون العمال العبيد من الرجال والنساء» فسهل ذلك «من جعل مدينة كريت المدينة الفاضلة لهؤلاء الذين رأوا فى الماضى ما يشبع حاجاتهم الحاضرة، أى هؤلاء الذين يؤمنون بالنسائية فيزداد قهر حاضريهم وتجاربهم وخوف مستقبلهم وماقد يأتى به فيرون فى المملكة الكريتية جسدا اجتماعيا معيناً يمكن أن يتوافق مع طموحاتهم وأمالهم اليوتوبية» (ص ٢٠٠).

وتبدو ولف منحصرة بين كفى رضى؛ حالتين من التعصب الفكرى، الأولى: هى حالة من الجمود السياسى المحلى، والثانية: هى حالة من الجمود الأسطورى، أى -بعبارة أخرى- بين «الجنون الرجالى» و«الجنون النسائى» وهى من المنطلق نفسه تحاول أن تتخذ موضعا متفاوضا مع هاتين الحالتين؛ موضعا يبحث عن «حلول أخرى غير «الحمرة» أو «الموات» الشيوعية أو الرأسمالية» (ص ٢٥٢).

ومن ثم تحاول - روايتها - كاسندرا أن تتبصر بصورة تدريجية ما تسميه ولف «الخيار الثالث» الذى يقاوم هذه العقلية المزوجة والذى يشكل معرفة ووعيا متزايدين بأن هناك «واقعا آخر، بل عددا غير قليل من هذا الواقع لا تستطيع حواسنا الخمس التى عرفناها أن تعيه، بل تجبرنا أحيانا على إنكارها ورفضها». من جهة أولى تقدم ولف النقد التالى للمنطق الإغريقى القديم. فنقول:

لم يكن عند الإغريق حل ثالث بين الحقيقة، والكذب، بل كان هناك إما حقيقة أو كذب، إما صواب أو خطأ، إما انتصار أو هزيمة، إما صديق أو عدو، إما حياة أو موت. فلم يكونوا يفكرون بالطريقة نفسها التى نفكر بها الآن، ما يمكن رؤيته أو سماعه، أو لمسه، أو شمه عندهم لم يكن موجودا على الإطلاق - أعدموا الخيار الثالث بين تفريقاتهم الجامدة، الخيار الثالث الذى فى نظرهم لم يكن موجودا البتة، تلك القوة الحية التى تستطيع توليد نفسها بنفسها مرات ومرات، تلك الروح الكاملة للحياة أو تلك الحياة الكاملة للروح التى هى الخيار الثالث. (كاسندرا ص ١٠٦-١٠٧).

ومن جهة ثانية ترى شخوص ولف فى هذه الرواية أنه بين «القتل والموت خيار ثالث: ألا وهو الحياة» (ص ١١٨)، مؤكدين بذلك رؤية كاسندرا أنهم يستطيعون التحمل فقط «لو استطاعوا إيقاف إصرارهم على النصر» (ص ١١٦)، وليس من بواعى العجب أن تقتبس ولف مقولة هاينر مولر من مسرحيته «الرباعية» "Quartett" أن «من الجميل أن أكون امرأة لا أن أكون منتصرة» (كاسندرا - ص ٢٩٦).

ولف ومان وسلطة الأنواع الأدبية

إن معضلة ولف الكبرى تتلخص فى أنها -على العكس من موللر- لاتستطيع إيجاد شكل أدبى كاف، للوفاء بهومومها الفنية والفكرية، تماما كما تشير شخصية كاسندرا فى هذه الرواية وهى تقول «لأشئ يبقى فيمكنه وصف هذا العالم سوى لغة الماضى» (ص ١٤).

وبالتالى ترى ولف فى مقالاتها، أن مابعد الحداثة ككيان فكرى وإنسانى غير قابلة للترجمة أو التحول إلى كلمات فى لغة ما ، وترى أن وعيها «بتناقضية الكلمات وتعارضها ونقصها يزداد يوما بعد يوم» وتصر بشكل أكثر عمومية على «تلاشى الأمل» أو التطلع للمستقبل لدى جيلها من المفكرين الذين ينمو إحساسهم يوما بعد يوم بأن «الثورة والسخط هما شكل من أشكال الوقاحة أو عدم المناسبة» (ص ٢٣٦).

وعليه ترفض ولف فى مقالاتها جميعها ما أسمته «سلطة الأنواع الأدبية»، فى الوقت ذاته الذى لا ترى فيه احتمالا لتعريف أدب من نوع آخر غير هذه الأنواع. فبينما توافق ولف على رأى لويس مامفورد فى مقاله «أسطورة الآلة» التى تقتبس منها الكثير، بوصفها نموذجا فكريا لنوع آخر من المقاييس والأطر الفنية التى تعلو من عوامل «التغير الداخلى» وتعيد بناء «الاستقلالية والقدرة على المبادرة فى الروح الفردية» (ص ٢٦٥)، ترى ولف أن «إنشاء جماليات تستطيع مقاومة كافة أنواع الحدود والأطر التقليدية هو أمر لم يتم البدء فيه بعد» (ص ٢٣٦).

ومن هذا المنعطف بالتحديد، تشير مقالات ولف إلى وجهين مختلفين تماما من أوجه الحداثة الفنية، تلك الازدواجية التى ربما يمكننا تعريفها بوصفها «العامل ولف-مان» من وجهة أولى توازى ولف أعمالها بأعمال الروائية الإنجليزية التى تشترك معها فى الاسم «فرجينيا ولف» قائلة بأنها لم تعد راغبة فى «تكوين نماذج إنسانية مثالية حية فى «قصص مترابطة ومنسجمة»، بل ترغب فى توظيف نوع من «الشبكة السردية التحتية من مثل ما يطرحه سرد فرجينيا ولف و«يؤكدده ويطالب به» كبديل «للسرد السطرى المنطقى» (كاسندرا ص ٢٦٢) من توظيف «اقتراب فنى له محور واحد ثابت - خصلة واحدة من العناصر تقتلع بغرض التسريد والدراسة»، تقترح ولف استنفاد النسيج الحياتى كله» من منطلق أن «كل الأشياء فى جوهرها

يرتبط أحدها بالآخر» (ص ٢٨٧). وعليه ترفضOLF فكرة الحضور المغرق للمؤلف فيما قد يسميه جراس الحداثة الكلاسيكية في أعمال توماس مان، وترى أن آراء مان وتوكيداته التي كتبها في خطابه لـ (كارل كيريني) عام ١٩٣٤ من أنه «لا يصادق الحركات الفكرية والسياسية المضادة للعقلانية» (التي يربطها في هذا السياق بالحزب الاجتماعي القومي «الماركسي») وأن «السخط الحالي تجاه أفكار التطوير العقلي في الإنسان دائما ما يتراعى لي بوصفه نوعا متكبرا وسخيفا من تدمير الذات» (كاسندرا - ص ٢٤٣). ترىOLF هذه الآراء بوصفها نوعا من أنواع الخلط بين حالات القومية الإيجابية العقلانية وبين حالات اللاعقلانية السلبية عند مان ومن هم مثله من الحداثيين، برغم ما في هذه الرؤية ذاتها من درجة ملحوظة من عدم الدقة التاريخية. تقولOLF: «إن ما يستحق التأمل حتى يومنا هذا هو أن نرى كيف تقود العقلانية الذكورية المواجهة للنقد والانتقاد نفسها إلى موضع تكون فيه عرضة لسوء الفهم والتأويل كنوع من أنواع اللاعقلانية أو العداء للعلم؛ أي إلى وضع يساء فيه استخدامها وتوظيفها» (ص ٢٤٤).

وتتبلور تأملاتOLF وأراؤها حول الاستخدامات السيئة أو الجيدة لأنواع التفاعل الفكري النقدي، العقلاني منه واللاعقلاني، وحول ماتراه هنا بوصفه «التبديات السلبية للضمير العقلي» عند مان، تتبلور هذه التأملات في تشخيصها لما يبدو وكأنه نوع من أنواع التشكيك بالذات المتفشى من وجهة نظرها في أواخر سنوات الحداثة فيما أسمته «ظلمة منتشرة الظلال على كل أوروبا تبدت ذروتها في اشتعال الحرب العالمية الثانية» وفي العصر الذي عاشته هي نفسها فيما أسمته «اليأس القارص لسنوات ما بعد الحرب» (كاسندرا - ص ٢٤١).

وما يدعو للتعجب في هذا الأمر أنه، ورغم كل هذه التحفظات حول صلاحية أو نفع مثل هذا النوع من الشكل بالذات، غالبا ما تنفجر كتاباتOLF في أعمالها الروائية نفسها بكتل من الحيرة المواتية والتعبير عن التياؤس الذي تراه بوصفه «نوعا من عدم الراحة الذي قد يعتبره الكثيرون نوعا من الخواء أو فقدان المعنى، والذي غالبا ما يصيب معظم الناس بالرهبة والخوف». وفي النهاية تلخص مقالاتOLF رؤيتها للوضع السياسي والاجتماعي في أوروبا المعاصرة التي تشير إلى رفضها الإيمان بوجود بنور لتغير في الاتجاه السياسي أو الاجتماعي على الصعيدين المحلي والدولي كليهما في هذا المقتبس التالي: «إننا لا نستطيع أن نأمل في قدرات هذه المؤسسات المستهلكة - التي اعتاد الكثير عليها - في إنشاء توجه عقلي جديد، فهي غالبا ما تسير في خطوط غير تلك المرسومة لها، وليس هناك من مهرب من الأفق وحتى أستراليا ليست المخرج والمناجاة» (كاسندرا - ص ٢٣٩) ويسجل أحد تعليقاتOLF في مذكراتها بتاريخ ١٩٨٠/١٢/٣٠ حول حائط برلين السابق اعتقادها الأكثر يأسا ومأساوية بأنه «لا مجال لتخيل أي درجة من التغير بين الألمانيتين الشرقية والغربية» وأن «ليس هناك ما يمكن أن نراه بوصفه ثورة أو تمردا في العلاقات بينهما» تلك الاعتقادات والتوكيدات التي غيرتها هي بنفسها عندما تساءلت «أم أن الأمور تختلف عن ذلك تمام الاختلاف؟» (كاسندرا ص ٢٢٧-٢٢٨) وفي مثل ذلك من الآراء، أشار الكاتب هاينر مولر - وهو من ألمانيا التي كانت

شرقية فى الماضى مثل ولف فى حوار أجرى معه عام ١٩٨٨ بصورة قاطعة ومؤكدة - أن حائط برلين «لن يزول فى مدى عمرى، لن يحدث ذلك على الإطلاق» (ألمانيا - ص ٦٥) وتمثل أطروحات موللر حول كيان ما بعد الحداثة وعقليتها - مثله فى ذلك مثل ولف - التعرض الفكرى أو الرهافة الفكرية التى تطرحها أساطير العامل-بى والتى تحددتها رواية جراس «الولادة الرأسية» بوصفها نوعا من أنواع «التدمير» الذى تخلفه عمليات «التحديث» المتعاقبة (ص ١٣).

مولر و بيوز وإنشاء حائط برلين

ربما تتبدى المكانة التى يحتلها هاينر مولر فى عالم ما بعد الحداثة الأوروبى بشكل أكثر وضوحا من خلال الإشارة إلى رؤية جوزف بيوز أن «الشعراء والفلاسفة المثاليين من أمثال ولفجانج فون جوث، و نوفاليس، وغيرهما ممن رأوا ألمانيا فى مفترق طرق تحاول إنشاء المعابر بين أطراف متناقضة ومتطرفة» هم فى الواقع يتنبأون بأن دور الثقافة الألمانية المعاصرة يجب أن يكون دورا «منشئا للمعابر» و «مساعدًا للآخرين» قبل وفوق أى دور آخر.^(١)

ويبدو بالمثل دور ألمانيا «مجتمعتها وحضارتها» من وجهة نظر بيوز خاصة بالنظر إلى موقعها «فى قلب القارة الأوروبية بين الكثير من الدول الأوروبية» دور «الموفق والمصالح وموجد المعابر ومنشئها بين مختلف الرؤى فى مركز أوروبا برغم اعتقاد بيوز بأن ألمانيا فى حقبة الثمانينات بدت «على العكس من ذلك تماما»، إذ إن «وجود الحائط بين الألمانيتين فى هذه الفترة «منعها من «الموافقة بين الأطراف المختلفة من الشرق والغرب»^(٢)، وقد كانت محاولات بيوز الفكرية قبل سقوط الحائط فى تحييد الوقع الإنسانى والروحى لهذا الحائط متميزة بنوع حاد من السخرية يمثله اقتراحه تحويل هذا الحائط بتغييره قليلا إلى ما يشبه أحد أعمال مارسيل دوتشامب «الجواهر». فقد كتب فى إحدى سيره الذاتية عام ١٩٦٤ توصية منه «برفع حائط برلين خمسة سنتيمترات؛ حتى يحقق تناسبية منظورية أفضل» «بيوز: أعماله وحياته - ص ١٠٥) ويوضح بيوز أن اقتراح ذلك قد ابتعد تمام البعد عن تضمين أى معنى من معانى الموافقة أو القبول لمثل هذا الحائط، وأنه باقتراحه ذلك حاول أن يقدم نوعا من «التمرين الواقعى الروحى» الذى يراه جوهرها أساسا فى تحرير النشء من المأساوية والموات التى تربطها كريستا ولف بالكثير من «أعضاء جيلها المهذبين والأكبر» (كاسندرا - ص ٢٣٩) يقول بيوز:

إن تأمل حائط برلين من منظور بصرى يأخذ فى الاعتبار الأبعاد والصفات التركيبية لهذا البناء فقط يجب أن يكون مسموحا به، فلننزع أسلحة هذا الحائط من خلال ضحكنا الداخلى. دمروها تدميرا، ولا تدعوا لأنفسكم فرصة للالتصاق

بماديتها ووجودها الفيزيائي، فالقضية كلها هي في تدمير الحائط الروحي وعلاماته وأسلحته، تلك هي القضية أن نسأل بتلقائية: أى من الأجزاء في تكويننا الإنسانى أعطى هذا الشئ الفرصة في الوجود؛ وساهم في دوام هذا الوجود؟ هل يهتم الجميع اهتماما كافيا بإزالة هذا الحائط؟ وما نوع القدوة والتعليم الروحي المناهض للأثرة والمادية يتلقاه النشء الآن حتى يستطيعوا التغلب على هذا الحائط وقهره؟ ومن ثم فإن الحائط بالمعنى الفيزيائي والجغرافى لا تبدو له أهمية على الإطلاق، وعلينا ألا نتحدث عن الحائط بهذا المعنى، بل علينا أن نؤسس لنوع من التعليم الذاتى يمنح الإنسانية أطرا أخلاقية وفكرية أفضل، وسوف تسقط كل الحوائط والجدران، فهناك الكثير من الحوائط بينى وبينك كإنسان. (بيوز .. حياته وأعماله - ص ١١٤-١١٦).

وبينما تكثر آراء هاينر مولر وتتنوع حول الجدران الفعلية والروحية التى تفصل الأمم والأفراد على حد سواء، يقدم تقييّمه لقضية حائط برلين رؤية تختلف تمام الاختلاف عن توجيهات وتعليقات بيوز. فمولر يرى فى لقاء له مع سلفير لوترنجر مناقشا احتمال توحيد الألمانيتين بشكل يدعو للتعجب، أنه لا يرغب «أن يحدث هذا التوحيد -بصراحة- فى السنوات العشر المقبلة» مضيفا:

إننى أؤمن بالصراع والمجابهة، ولا أؤمن بما عداهما، وما أحاول إنجازه فى كتاباتى هو تأكيد وتقوية أحاسيس المجابهة والتناقض والحوار .. ليس هناك ثمة طريق آخر. ولست أهتم بادعاء الحلول والإجابات، فليس لدى منها شئ لأمنحه، بل لدى الكثير من القضايا والمجابهات. (ألمانيا - ص ٣٤).

يبدو أن كلا من بيوز ومولر - من وجهة واحدة على الأقل - هما شاعران من شعراء المجابهة والتحدى، فبينما يقدم عمل بيوز «الذئب الأمريكى: أحب أمريكا وأمريكا تحبني» مثلا حالة ذروة درامية للصراع بين الذئب الأمريكى والهنود الحمر من جهة، والرجل الأبيض من جهة أخرى، تتمثل مجابهة بيوز للرجل الأبيض فى هذا العمل بحبس نفسه مع الذئب واتخاذ موضع الرجل الهندى. بينما يقدم هذا العمل أبعاد المجابهة والصراع وعمقها لدى بيوز، تقدم أعمال مولر الشعرية القاسية تأكيدا ومفاخرة لعناصر الصراع والمجابهة والتناقض. ومن ثم يرى مولر فى نفس تلك المقابلة مع لوترنجر «إن ما أراه ذا مغزى محدد فى حائط برلين هو تمثيل هذا الحائط لموقف فعلى حقيقى، لا فى برلين وحدها، بل فى العالم كله، وهكذا تتضح القضية دون أدنى شك، فيمكننا أن نرى نهاية التاريخ من هنا بشكل أكثر وضوحا» (ألمانيا ص ٣٧).

وما يعنيه مولر بنهاية التاريخ يتضمن عددا من المعانى والاعتقادات، منها أنه يعنى بذلك مجموع العواقب الاجتماعية والسياسية التى خلفتها أحداث التاريخ الماضية كلها، ومنها زخم التوجهات التاريخية المعاصرة ومنطق حركتها، ومنها أيضا اعتقاده الأكثر عمومية بأن

«التاريخ قد انتهى فى أوروبا الغربية» وبأن «التصور الأوروبى عن التاريخ وكنهه ودوره قد انتهى» وبأنه «لم يعد هناك ما يمكن تسميته تقدما أو تطورا فى الغرب» (ألمانيا - ص ١٦)، إلا أنه وكما أوضحت أحداث ١٩٨٩ عندما سقط جدار برلين، لم تكن توقعات مولر وتنبؤاته دقيقة كل الدقة.

الهوامش:

- ١

- Beuys, "plight," 8.

- ٢

- Beuys, "plight," 8.

مولر وبرخت وتجسد الأمل

إن مولر ككاتب استطاع التنقل بين الألمانيةين، وبين ألمانيا الشرقية والولايات المتحدة الأمريكية وجد نفسه فى موضع غريب وغير مألوف، فمن جهة أولى يرى مولر هذه القابلية «الفصامية» للتنقل بين الشرق والغرب بأنها مميزة وذات طابع خاص جدا فيقول «أحب أن أقف بقدم فى كل جانب من جانبي حائط برلين» (ألمانيا ص ٢٢-٢٣). ومن جهة أخرى يتوقع مولر أن يواتيه قدر غير قليل من السلوى والعزاء من احتمال مشاهدة اندحار الحضارة الغربية بفعل «العالم الثالث .. ذلك الخطر المحدق بالغرب، والأمل العظيم لألمانيا الشرقية» (ص ٢٣) فكما أعلن إيكو من قبل من الحيوية البدائية التى يظهرها راقصو التكسير الشباب فى المدن الغربية بشكل رومانسى ملحوظ، يرى مولر بصورة مستفزة أن الأميين هم «أمل الأدب فى المستقبل» ويساوى رسومات الجدران فى الأنفاق وفنون الأقليات والمحرومين التى ربما يستخدمون فيها ألوانا مسروقة أو مستعارة» مع «ممالك الحرية التى تقع خلف مواقع المختارين والمحظوظين من الناس» (ص ١١٧).

ومن ثم تحتل رؤية مولر موقعا فريدا بين السريالية الجديدة، والفلكلورية الرومانسية الجديدة، وإيكو العصور الوسطى وحادثة برخت . وكما يشير مولر نفسه فى لقاء له مع هارون فاروقى عام ١٩٨١، ينبثق إعجابه بكتابات برخت من إحساسه بأنها كتابات « أكثر انتماء للعصور الوسطى ، أكثر اتصالا مع الريفية والقروية والمحلية ومحدودية بهم لكل ما فى ذلك من معان إيجابية» مما يفترضه أصحاب الأعمال البرختية الجديدة مثل أعمال المخرج والمصور السينمائى جان-لوك جودارد. يقول مولر:

فالأمر قد يبدو لهؤلاء البرختيين الجدد مختلفا تماما عما قد يبدو عليه لنا. فلو كانت معرفتك ببرخت معرفة من يقرأ الترجمات، ستوافيك صورة مختلفة تماما من أعماله عن تلك التى تتأتى لنا نحن من عشنا فى أماكنه ورأينا تصورات، ذلك أنه حينها تنتهى معالم خصوصية المكان المطروحة بشكل تحتى فى أعماله وتسقط ملامح القدم الذى يتجاوز حتى عصر النهضة ، ولامح الريفية الخشنة،

فربما كان جودارد يستوعب برخت ككاتب يستجيب للثورة الصناعية لا كشاعر الفلاحين. (ألمانيا - ص ١٦٤).

وفى مواضع أخرى، يُبعد موللر أعماله عن أعمال برخت ومنطقها ورؤيتها. على سبيل المثال فى مناقشته لعمله ماكينة هاملت "Hamletmachine" مع كارل وبر، يرى موللر أنه على حين «يصف برخت هؤلاء الذين يضيعون الفرص والمناسبات التاريخية» فإن أعماله نفسها لا تتعامل مع نشوء الكارثة أو فعلها، بقدر ما تتعامل مع عواقبها وما حدث بعدها. يقول موللر: «إن أعمالى تدور حول نواتج ضياع الفرص، حول التاريخ كقصة ضياع الفرص، حول ما يتعدى مجرد تخييب الأمل؛ حول وصف لتجسد الأمل، وبالتالي فهى محاولة لإنشاء معادلة يأس تسمح لى أن أبعد نفسى عنها»^(١).

وينبع إصرار موللر على هذا النوع من اليأس المسهل فى مقابل جدليات برخت التحليلية من إحساسه بأن «ثقوب شبكة الفن المسرحى عند برخت كانت أوسع من أن تمسك بالبنى الصغيرة جدا التى تتضمنها المشاكل الحديثة» (ألمانيا - ص ١٣٠) ومن اعتقاده المتزامن مع ذلك بأن «القصة التى تقف على قدميها حقا، كالأساطير الكلاسيكية القديمة لم تعد تستطيع الإمساك بالواقع الحاضر»^(٢).

لا عجب إذن أن الكثير من نقاد موللر والمناهضين لرؤيته المسرحية، من أمثال الممثل الذى لعب دور هاملت فى مسرحيته «ماكينة هاملت»، ينكرون هويته الدرامية وأصالتهم الفنية فى انفجارات لغوية، كتلك التى أخرجها هذا الممثل حين قال: «أنا لست هاملت، وليس لى فى الواقع أى دور، وكلماتى لم تعد تعنى أى شىء والدراما التى من المفروض أننى أجسدها لم تعد تحدث»^(٣) مثله مثل شخصيته التى قدمها فى هذه المسرحية بشخصية هاملت، يعرف موللر أفضل تعريف مايقوله هو نفسه -بشكل برختى النزعة- على لسان هذه الشخصية حين يقول: «الإنسان الذى يحيا بين العصور لا فيها، ويعرف أن الماضى لم يعد ذا أثر أو جدوى، وأن الحاضر برى الملامح لا يطاق»^(٤) أو بعبارة أخرى يبدو موللر مسجوناً خلف جدار زمنى يمنعه من أية محاولة لاتباع خط مسيرة الثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية.

ذلك الجدار الزمنى التصورى الذى قدمه موللر كأحد الأسباب التى «منعت الجيش الألمانى من دخول موسكو فى الحرب العالمية الثانية» هو الجدار الزمنى ذاته الذى يمنع موللر من صنع معبر ما بين مواضع الفكر والفن والعقلية العامة فى ما بعد الحداثة. وعلى أفضل التقديرات يتعامل موللر بعلاقة حب وكره غامضة مع «العالم الجديد».

فأمريكا مرة يتألف معها «كأكثر شعوب العالم الغربى براءة ودعة»، ومرة يحتقر سذاجاتها الثقافية التى «لم تمر بتجارب مذابح النازية»^(٥) وتتبدى هذه العلاقة واضحة فى إنتاج الكثير من الترجمات لكتابات موللر فى الانتباه النقدى الواسع الذى لاقتة هذه الكتابات، وفى العلاقة التعاونية المميزة التى يحملها موللر مع المخرج والفنان متعدد الأداة روبرت ويلسن، تلك التى يشبهها بعلاقة «جهازين فنيين وفكرين صديقين يتواصلان باحترام متبادل» (ألمانيا - ص ٨٠).

- ١

- Heiner Müller, qtd. in "The Despair and the Hope," by Carl Weber, *Performing Arts Journal* 4.3 (1980): 138.

- ٢

- Müller, qtd. in "The Despair and the Hope," 139.

- ٣

- Heiner Müller, *Hamletmachine*, trans. Carl Weber, *Performing Arts Journal* 4.3 (1980): 144.

- ٤

- Müller, qtd. in "The Despair and the Hope," 137.

- ٥

- Müller, qtd. in "A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller," by Arthur Holmberg, *Modern Drama* 31.3 (Sept. 1988): 458.

مولر و لسن والعودة إلى الكلاسيكيات

هذه التوافقية التي يشير إليها مولر بين جهازه الفكرى والفنى وجهاز لسن هى توافقية فى درجة التمرد الفكرى والفضول لا فى نوعيته ، فمولر يرى أن جهاز لسن الفنى والفكرى «يعمل بصورة مختلفة ، بصورة يمكننى استخدامها» (ألمانيا - ص ٨٠). فبرغم انجذابه نحو خطاب المجابهة والصراع «تقدم أعماله التى يتعاون فيها مع لسن مثالا آخر على دافعية إبداع مابعد الحداثة نحو التوافق أو توحيد المتناقضات، أو على الأقل تقدم مثالا حيا على التواترات الإبداعية التى يضمنها وي طرحها مسرح مابعد الحداثة فى الآونة الأخيرة.

ويعلق لسن بدوره بأن أكثر ما يحبه فى أعمال مولر هو «كثافة نصوصها، ودرجة الدعابة والفكاهة التحتية التى تتضمنها» يقول لسن: «على السطح تبدو أعمال هاينر مولر مكثفة أو مضغوطة ومظلمة إلى حد بعيد، وفى أحيان كثيرة، سياسية وحتى عنيفة، أما إذا تحرينا فيما هو تحت السطح فسنجد أنها تحتوى على درجة عالية من الدعابة والفكاهة التى تكمن خلف أو تحت النصوص، فتجعل من الفعل الفنى المسرحى فعلا قويا حد الرعب»^(١)، على العكس من ذلك يرى مولر أعمال لسن غاية فى الجمال والتشويق لما بها من خفة روح وما فيها من تجنب للدقة السياسية أو المنهجية، وهى الصفات التى تقود مولر كغيره من الفنانين الذين قدمتهم هذه الدراسة سابقا للإشارة مرة أخرى إلى فكرة «البربرى النبيل» الذى أتى من العالم الجديد. يقول مولر: «إن ما يثير اهتمامى بـ (بويو لسن) هو بالضبط أنه ليس لديه مفهوم سياسى معرفى واضح فى عقله، فهو هندی أمريكى «من سلالات الهنود الحمر» وهو فى أكثر من جانب هندی فقط، وذلك يتمثل التاريخ لديه فى الحيوان والسحاب والخلاء والأرض، وهو ما أحبه فى أعماله، هذه الجنور الهندية القديمة» (ألمانيا ص ٧٨-٧٩).

وكلاهما ، لسن ومولر ، يتشابهان فى استخدامهما لتقنيات التفتيت وتعدد الوجوه والمستويات الكتابية والأدائية للنص الأدبى، ومن ثم يشير لسن إلى حبه للحرية التى تقدمها أعمال مولر للمخرج المسرحى يقول:

تنبثق كثافة النصوص عند مولر من كمية المتناقضات التى يتعامل معها فى

العمل الفنى، مما يجعل تقديم تفسير أو تأويل منطقى لها جميعا عملا مستحيلا. فليست هناك طريقة واحدة أو شكل واحد تفترضه هذه الأعمال لقراءتها، بل إنه فى أحيان كثيرة لا يعرف القارئ من من الشخص يقول أيا من السطور، أم إلى أى مكان فى المسرحية تنتسب بعض أجزائها. وما يترك لنا فى النهاية هو عدد غير قليل من الأسئلة والتساؤلات. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

وبالمنطق نفسه تبدو قدرة ولسن على الإبداع، فى سياقات هذه «الأسئلة والتساؤلات» دون محاولة منطقتها أو جدولتها فى رسالة واحدة متسقة، هى ما جعلت منه على ما يبدو المتعاون المثال من وجهة نظر مولر. فمولر الذى يصر على أن أعماله «تحدث عن نفسها» بقدرة واقتدار، ويشكو من أن معظم المخرجين الألمان «لا يحترمون النص بوصفه واقعا فى ذاته» يشير بكثير من الرضى أن «ولسن يرفض التأويل» فيقول:

إن مايفعله ولسن هو أن يحاول موضعة النص أو إيجاد المساحة المسرحية الكافية له. فالنص الجيد فيما أعتقد يجب أن يتخذ صفات الشئ، كقطعة حجرية مثلا، ولسن يتلقى النص وكأنه طفل يلعب بالبلى، فيطلقها ويشاهد فعلها. أما هنا فى ألمانيا فهم يحاولون دوما أن يجدوا شيئا ما بداخلها^(٢).

وليس ذلك بغرض الإيحاء، إن منهج ولسن فى إخراج أعمال مولر هو منهج عشوائى، أو أن منهج مولر فى التركيب النصى هو منهج عشوائى يتعامل مع السطوح، بل إن ماتوحى به كتابات مولر الدرامية البعد - برختية وتقنيات ولسن فى الإخراج التى تتجاوز منهج كاج أو تتلوه - هى محاولة غير متوقعة لتكسير الجدران الزمنية التى تفصل ألمانيا الشرقية عن روح التجريب المسرحى والفنى، وعن المواضع الفكرية الإيجابية لعقلية ما بعد الحداثة.

فبينما تميل رؤى مولر للأزمات الاجتماعية والسياسية والتاريخية إلى الدقة الثقافية والوضوح الفكرى بشكل يزيد عن تصورات ولسن الأسطورية الميتافيزيقية، يصر كل منهما على أهمية النفاذ إلى ما يفوق سطح أدواتها الفنية وتبدياتها؛ فمولر على سبيل المثال، يفرق بين القارئ من ألمانيا الشرقية ومثيله الغربى، بقدرة الأول على أن «يتعرف بسهولة، أو يرى ويشعر بالصمت الكامن بين الكلمات، بالمساحات بين الجمل. فهو يعرف ما يحدث بينها، فى تفاعلاتها العميقة، فيستدعى تجاربه وخبراته الحياتية. أما قراء الغرب فهم لا يفعلون ذلك، بل يظنون هذه المساحات وهذا الصمت مناطق خاوية فارغة خالية من المعنى، (ألمانيا - ص ٥٣).

ومن الجدير بالذكر أن تعليقات ولسن حول ربود أفعال المشاهدين الأمريكيين لأعماله الإخراجية توحى بعدم دقة رؤية مولر للمشاهدين والقراء الغربيين. فولسن مثل مولر يؤكد أهمية أن يقرأ المشاهدون ما يتعدى سطوح مشاهدته وتصويراته وتقنياته وأن يتفاعلوا مع ما بينها من مساحات وما تحتها من تضمينات، مشيرا إلى أنه يحاول تخليق موقف مسرحى «مشابه لمنطق سماع الإذاعة، عندما يستطيع السامع (تخيل) المشاهد فيعمل بذلك «وفق حرية عقلية وتخيلية خاصة، أو مساحة الانعكاس الداخلى الصوتى والبصرى» فبدلا من أن يضع

فى أعماله المسرحية ما يتضمن سؤال المتلقى «هل فهمت ذلك؟» يقول ولسن:

لست بمن يحاول استنباط الاستنتاجات وتغليفها ثم تقديمها للمتلقى، بل إننى ممن يتركونها تتعامل وتتفاعل وتنطق ما تنطق من وقت فى ذلك، فتكون شيئاً نتأمله، فتكون استمرارية ودواماً، حتى بعد إسدال الستار يظل المتلقى فى حالة من التفكير فيها والتفاعل معها، فهى جزء من علاقاته المستمرة بالحياة .. هى استمرارية ما لا تنتهى أبداً .. بل تظل موقظة ومدهشة ومثيرة (الفضول) (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

ومن ثم يرى ولسن أعمالاً لا تختلف عن غيرها فى المسرح التجريبى الجاد المعاصر، يقول:

لماذا -فيما نعتقد- نعود دائماً «لعمل شكسبير» الملك لير؟ لأننا نستطيع أن نتأملها من مناطق وجهات كثيرة ومتنوعة وجديدة، فهى لا تقدم أو تفرض وجهاً واحداً لتأويلها أو قراءتها أو التعامل معها، ومن ثم لا أحد بوسعه تقديم تأويل قاطع نهائى لها أو فهم واحد ووحيد لما تحويه، فمن الحق إذن أن نتوهم أن بوسعنا استيعاب ما نقوله أو نفعله بشكل قاطع وكامل ونهائى، ذلك أن ما نفعله أو نقوله ينتمى إلى تركيبة غاية فى التعقد والتعمق، ومن يقول بإمكان مثل هذا الفهم الأسطورى .. هو لا محالة كاذب، ومن ثم أشعر بأن الكاتب أو المخرج أو الممثل يفترض ما ليس له أن يفترض حين يفترض أنه يفهم الموقف المسرحى بين ثلاثتهم بدلاً من أن يقترب من هذا الموقف اقتراباً منفتحاً متفتحاً، فإذا تساءلت مثلاً: ما ذلك الذى أقوله؟ أو ما ذلك الذى أفعله؟ أو ألتك هى أسباب المسرح لدى؟ ووجدت لهذه الأسئلة إجابات ما، فإن ما أنصح به هو ألا تقوم بتنفيذ هذه الإجابات على وجه التحديد، تلك هى الإجابات التى لا تحتاجها فى الفعل المسرحى البتة. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

ويرى ولسن أيضاً أن استكشاف تركيبات فنية وأدوات تعبيرية جديدة لا ينتمى إلى الطليعة الفنية وحدها، بل هو من خواص الفنون جميعها قديمها وحديثها. أو بعبارة أخرى، بدلاً من اعتماد وجود خط فاصل وشرح عميق بين المسرح القديم بحالاته المنتظمة والمنسجمة والمسرح التجريبى المعاصر بحالاته التى ترفض مثل هذه النظامية والانسجام، فى علاقة تشابه فكرة إما الكل وإما لاشئ البتة، بدلاً من ذلك يرى ولسن استمرارية ما وعلاقة تواصلية عميقة بين تعامل الماضى والحاضر لإمكانات الموضوع أو المعنى، وإمكانات التساؤل والتجريب. يقول:

ألم يفعل الفنانون هذا منذ القدم؟ ألم يفعل ذلك موتسارت .. فيبدأ من موضوع محدد ومعين وينتهى بإنتاج تجريبى يختلف عنه؟ ألم يفعل ذلك شكسبير؟ ألم يفعل ذلك أيرويندس؟ ليس ذلك بالشئ الجديد .. فهو فقط ما يفعله الفنانون، والطليعية ما هى إلا إعادة اكتشاف للكلاسيكيات، إعادة اكتشاف لما نعرفه بالفعل، دائماً وعلى المدى التاريخى كان ولا يزال ذلك هو ما يحدث.^(٢)

وبالمثل يؤكد مولر تواصله مع أعمال شكسبير وتقمصه العاطفى لها. يقول:

إن الإنسان الوحيد الذى أشعر بأكبر كم من الالتصاق معه هو شكسبير، شعرت ذلك بقوة عندما كنت أترجم «عمله الكوميدي» «كما تحبها أن تكون» "As You Like It" الذى قررت ألا أغير فيه شيئاً البتة. فكأنما كنت أكتب ما أكتب وأنا روح فى جسده. وانبثق عندي إحساس عارم بعنصر التوحد المزدوج، بهذا الاندماج الكامل بين حركات القط البرى والثعبان كليهما فى لغته وتراكيبه، وفى مسرحية أعماله. ومنذ ذلك الحين وأنا أشعر بأننى أعرفه بشكل شخصى (ألمانيا - ص ٢١٠).

وبينما تشير هذه القصة إلى تشابه ما بين أعمال شكسبير وأعمال مولر فيما يتعلق بما يشبه حركات القطة البرية، يشير مولر إلى أن أعمال شكسبير - وهو الأمر الواضح تماماً - تستجيب وتتفاعل مع «ظروف وتبديات اجتماعية وثقافية» مختلفة تماماً، أو باستعارة تعبيرات إيكو - تتفاعل مع فترة معينة ومميزة من التحول التاريخى (رحلات - ص ٨٤) - ويقول مولر معلقاً على اختلاف هذه الظروف: «نحن أيضاً نعيش فى فترة تحول تاريخى، لكنها فترة خالية من الهدوء أو السكينة. وبالإضافة إلى ذلك لم يكن فى عصر شكسبير سينما أو تلفاز، أو انفصال بين الفنون العالية والفنون الشعبية» (ألمانيا - ص ٢١).

وكما توحى هذه العبارة باختصار مكثف فإن ما يمنح إبداع ما بعد الحداثة شدته التحويلية المميزة وهويته الخاصة، هو بالضبط نتاج تأثير التكنولوجيات المعاصرة والفنون الشعبية المستخدمة لنظم الاتصالات الحديثة، على التقاليد الثقافية والاجتماعية الموروثة. ومن ثم تقود اختلافات كل من ولسن ومولر على مستوى الممارسة والرؤية إلى مشاريع فنية بينهما تتجاوز الاختلافات، لا الرؤيوية فقط، بل تلك التى تتعلق بالجدران والحواجز والأطر الثقافية والحضارية بين الغرب والشرق بشكل عام. ومن المنطق نفسه، وبدرجة العمق نفسها، يطرح كل من ولسن ومولر فكرة أن أعمالهما تحاول أن تتميز وتختلف عن أعمال سابقيهما من الكتاب والمخرجين، فى اللحظة ذاتها التى تحاول بها هذه الأعمال التواصل والاستمرار مع تقاليد الفن المسرحى عامة؛ القديم منه والمعاصر.

وتوحى مثل هذه المفارقات المتفاعلة الحية؛ بانتهاء الطليعية والتجريب الفنى العميق فى مرحلة تاريخية أغرقتها أكثر أعراض مرض اليأس انتشاراً وإقناعاً، بل توحى بتكون الأدلة على نضوج هوية الطليعية فى ما بعد الحداثة، وعلى حضورها الطاغى كقوة إبداعية عالمية ضخمة. وعليه تتحدى أعمال مولر وولسن التعاونية - باستكشافها لطاقت التمرد والتصالح فى الفن، الذى ينظر من الحاضر والماضى ويرى المستقبل - كما تتحدى هذه الأعمال منظرى العامل - بى أن يروا خلف سطحية ثقافة الإعلام العام، فينفذون إلى إبداعات وابتكارات التسعينات الفنية التى ستكافئهم بالرضى.

- ١

- Robert Wilson, interview with author, 5 Feb. 1991.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

- ٢

- Heiner Müller, "Müller on Wilson," trans. Stephan Meier, in the program for the American Repertory Theatre production of Müller's Quartet, Boston, A.R.T., 1988, unpaginated.

- ٣

- Robert Wilson, "Interview with Gary Susman," Robert Wilson issue of Stuff Magazine (Boston), February 1991, unpaginated.

هويسن ونهاية الطليعية الفنية

ربما يظهر حب كل من بيوز، وكاچ، وجراس، وكارنجتون، وولف، ومولر، وولسن للحضارات السابقة بدائية كانت أو أسطورية، كلاسيكية أو هندية، فلكورية أو شرقية، وشمال أمريكية، أو من العصور الوسطى أو ما يختلف عن ذلك من حضارات العالم الثالث أو البلاد النامية، أو ما يقابل ذلك من محاولات إحياء تجارب الطليعية الفنية فى أوائل هذا القرن - ربما يظهر كل ذلك كأعراض لما يسميه أندريا هويسن بشكل رافض حنين السبعينات العجى^(١). ويرى هويسن هذه الأعراض العامة واضحة فى «الحنين تجاه المياوات المصرية القديمة (معرض توت عنخ آمون فى الولايات المتحدة) وتجاه إمبراطوريات العصور الوسطى (معرض ستوفر بشتوتجارت بألمانيا)، أو حديثا تجاه الفايكنجز (معرض الفايكنجز فى مينيا بولس بالولايات المتحدة)، مشيرا إلى أن هذا الحنين المرضى المنتشر يؤكد «بما لا يدع مجالا كبيرا للشك أن الطليعية الفنية الكلاسيكية قد استنفدت طاقاتها الإبداعية كاملة» وأن «انتهاء الطليعية الفنية هو أمر واقع معترف به بصورة واسعة» (بعد الانقسام الكبير - ص ١٦٢).

وبينما يعترف هويسن بوجود رؤية أخرى تشير إلى أن مثل هذا الحنين يحمل فى طياته «وعدا بإحياء الثقافة المعاصرة»، يميل هويسن لمشاركة الرأى القائل بأنه - أى هذا الحنين - يشير إلى استنفاد منابع الثقافية والإبداعية فى عصرنا هذا» (بعد الانقسام الكبير - ص ١٦٢)، ومن ثم يرى هويسن أن «استحضار الماضى» أو إعادة الحياة فيه، من مثل «عودة القصة التقليدية فى السبعينات»، ليس جزءا منتجا وفعالا، فى خطوة كبيرة نحو إعادة تعريف الماضى «ماضى الحداثة وماضى الطليعية»، بل هو مجرد «انقلاب على الأعقاب، فى محاولة يائسة للخروج من أزمة الطريق المسدود الذى قادتنا إليه مركبة ما بعد الحداثة والطليعية» (ص ١٧٤) وهكذا يستنتج هويسن - مثله فى ذلك مثل غيره من منظرى العامل - بى بشكل يمكننا الآن التنبؤ به وتوقعه - أن تجارب الحداثة التقليدية أو الرسمية وتجارب الطليعية الكلاسيكية فى الحداثة كليهما لا يمثلان أى منبع أو وحي أو مصدر لعقلية ما بعد الحداثة وفنونها، وذلك أنه - على ما يبدو - أصبح الكثير من ملامح وعناصر الحداثاتية فى تطورها

ومراحلها المختلفة اليوم مشكوك فى صلاحيته ودوافعه، يقول هويسن:

لم تعد حتى أكثر ملامح الحداثاتية إبهارا على المستويين الجمالى الفنى والسياسى المنهجى، ألا وهى الطليعية الفنية، تستطيع أن تقدم حلولاً تقبلها قطاعات كبيرة من الثقافة المعاصرة، هذه الثقافة التى ترفض ملامح الجمعية والكونية التى قدمتها الطليعية الفنية فى الحداثة، بالقدر الذى ترفض فيه الزواج الذى قدمته الحداثة بين عمليات التحديث والتكنولوجيا (بعد الانقسام الكبير - ص ١٧٥).

وهكذا نرى كيف تحاصر هويسن تعليقاته فى حلقة شبه مفرغة، فمن جهة أولى يؤكد هويسن أن الطليعية التكنولوجية قد ماتت بالفعل، أو على الأقل، من غير المحتمل تماماً أن يكون لها أى أثر ذى مغزى فى أمريكا ما بعد الحداثة، حيث برعت «الثقافة الإعلامية المعاصرة المكتملة تكنولوجيا واقتصاديا» فى «فنون دمج وتفتيت وتسويق حتى أكثر التحديات جدية وأهمية وأثراً» حتى جعلت «من صدمة الجديد-أى جديد- أمراً أصعب بكثير مما هو عليه للدرجة التى ربما لا يمكن تحمله» (ص ١٦٧) ومن جهة أخرى يرفض هويسن بشكل يبدو واضحاً تمام الوضوح، الدرجة التى يجمع بها هذا المستمع والمشاهد للإعلام المعاصر إدمانه لهذه الصدمة - صدمة الجديد - مع الحنين المرضى الساقط الذى يرفضه إيكو أيضاً بوصفه «عملية تمضية مستمرة للأشياء تقوم بها الحضارة الأمريكية بين «خطتها المستقبلية وحنينها النادم على الماضى» (رحلات - ص ٩ - ١٠).

والنقد الواضح لرؤى هويسن هو أنها تخلط بين سطحية غباءات الثقافة الإعلامية العامة، وبين أعماق وجوهر الكثير من الإبداعات الطليعية فى ما بعد الحداثة، وفى رؤية هويسن لا يمكن أن تكون لما بعد الحداثة طليعة فنية جمالية ما، أيما كانت: بدائية النزعة أو تكنولوجية النزعة، إذ إن هذين الاحتمالين كليهما، قد حيدهما تردد الثقافة الإعلامية العامة بين عمليات «التمضية»، أى جعل الأشياء الحديثة ماضية وعمليات التخطيط للمستقبل.

وفى النهاية تجتمع مفردات رؤية هويسن - الدقيقة منها - كملاحظة أن طليعية ما بعد الحداثة هى على أكبر من وجه تعويض ما «عن عدم وجود طليعية فنية أمريكية فى تاريخ الطليعية العالمى - بالمعنى الأوروبى للمصطلح - منذ بدايات هذا القرن» وغير الدقيق منها كافتراضه بأن الطليعية الأوروبية قد «تم تصفيتها تماماً فى عهد هتلر وستالين على المستويين الثقافى والسياسى كليهما (بعد الانقسام الكبير - ص ١٦٧ - ١٦٨). تجتمع هذه المفردات مع مغالاة هويسن فى توصيف مدى عدم حساسية العامة من الشعب الأمريكى لثقافتهم الإعلامية الجمعية، ومع عدم حساسيته هو لممارسات الطليعية أو المرحلة الأخيرة للطليعية الحداثية التى حطمت فى أواخر الحداثة. ومن ثم يستنتج هويسن:

بالرغم من نقدها الجذرى المشروع لعقائد الحداثة ونماذجها الجامدة، ليس لما بعد الحداثة - التى انبثقت ممارساتها الفنية والنظرية فى فترة الستينات - إلا

أن تكون نهاية للطليعية الفنية، لا هذا التحول الجذرى الضخم أو هذه القفزة المعرفية والثقافية والفكرية الكبيرة التى غالبا ما تعرف بها (ص ١٦٨).

الهوامش:

١ -

- Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986), 162.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

هويسن و بوبر وإعدام الطليعية

إن حنين ما بعد الحداثة للماضى - كما يشير هويسن نفسه - يظهر بصورة أكثر وضوحا فى البحث التاريخى والسياسى الذى يربطه هويسن بممارسات «حضارات الأقليات» و«الأشكال الثقافية المختلفة» مثل: رسم وكتابات، وسينما ونقد النساء وفنانى الأقليات بإحيائهم للتقاليد المندثرة والمهمشة والمدهشة، وبتركيزهم على استكشاف أشكال من الذاتية مؤسسه على النوع الجنسى أو السلالة فى الإنتاج والاستقبال الجمالى، وبرفضهم لأن يدخلوا فى الأطر الفنية الرسمية أو المعروفة (بعد الانقسام الكبير - ص ١٩٨).

والأمر الداعى للسخرية فى ذلك هو أن هشاشة هويسن أمام أساطير العامل-بى التى تظهر فى اتخاذه موقفها المتكرر القائل بموت الطليعية الفنية الكلاسيكية والتاريخية وخلافه، يثبت من نظرتة ويبيدها عن الأشكال الثقافية المهمة الأخرى التى يبيدها الكثير من فنانى الأقليات من طليعة ما بعد الحداثة التكنولوجية.

ومن ثم يبدو استنتاج هويسن أن ممارسات ما بعد الحداثة الفنية والنظرية تمثل «طريقا مسدودا» «ونهاية حتمية» لثقافة بدأت فى فترة الستينات استنتاجا يغفل التقاليد الفنية التكنولوجية التى جمعها ووثقها فرانك بوبر فى معرضه «إليكترا» "Electra" فى متحف الفن الحديث بباريس عام ١٩٨٣، فكما يتسير بوبر فى جدول الزمنى الذى تضمنه كتيب هذا المعرض، شهد نصف القرن الأخير عددا مستمرا من القفزات فى مجالات الفنون المتحركة والفنون الإلكترونية فى ما بعد الحداثة. وما يبدو ذا مغزى كبير فى هذا الجدول الزمنى أنه لا يتضمن فقط التجارب الفنية الأوروبية الشرقية منها والغربية فى أواخر فترة الحداثة الفنية (من ١٩١٣-١٩٣٥ تقريبا) ولكنه يحتوى أيضا معارض وابتكارات، وإبداعات وتفاعلات فنية مشتركة منذ ١٩٣٦ إلى وقتنا الحاضر لفنانين فى أوروبا، وآسيا، وأمريكا الشمالية، والجنوبية تفاعلوا كل وفق تصوراته ورؤاه مع الطاقات الإبداعية التى وفرها لهم عصرهم التكنولوجى الحديث، وربما يجدر بنا تأكيد أنه من بعد منتصف الخمسينات تعطى المعلومات التى يحتويها هذا الجدول الزمنى مساحة جغرافية هى حقا عالمية، مسجلة لمعارض فنية فى

بيونس أيرس، وباريس، وزيورخ، وفيينا عام ١٩٥٦، وفي باريس، ودوسيلدون، ووايسبارن، وميلان، وكولون، ونيويورك، وكولن عام ١٩٦٠ وفي أمستردام، وطوكيو، ونيويورك عام ١٩٦١ وفي بيونس أيرس، وموسكو، وبال، وأنتيرب، وأمستردام، ولندن عام ١٩٦٢ - وتلك فقط هي المعارض والأحداث الفنية في السنوات بين منتصف الخمسينات وأوائل الستينات.

فافتراض هويسن إذن بأن الممارسات الفنية والنظرية في ما بعد الحداثة قد بدأت في الستينات، وأن الطليعية الفنية الأمريكية المعاصرة ما هي إلا نهاية المطاف للطليعية الأوروبية في العشرينات، هو افتراض يحتاج لإعادة النظر، فكما أوضحت كتابات بوبر تقدم فنون ثقافة ما بعد الحداثة التكنولوجية وإبداعاتها عددا لا يحصى من الإضافات والقفزات الجذرية النابعة من تقاليد الطليعية الأوروبية المستمرة منذ الحداثة في الفنون الإلكترونية والحركية. وتقدم المقتبسات التالية من الجدول الزمني الذي قدمه بوبر عددا قليلا من العلامات الفنية الضخمة في هذا التقليد الإبداعي الذي يمتد على مدى هذا القرن كله تقريبا: ^(١)

١٩١٣ عجلة دوتشامب وأول منحوت معلق لـ (تاتن)

١٩١٤ أول تكوينات متحركة لبالا وديبيرو

١٩١٥ أول بنائيات لـ (جابو)

١٩١٦ براءة اختراع بارانوف - روسين للبيانو الصوتي/النظري

١٩١٧ تكوينات رودوتشكو المتحركة

١٩١٨ كتابات بفيننجر الصوتية

١٩١٩ لفائف إجلنج وريشتر المجردة

١٩٢٠ مسرح مونتالتى الإضائي اللفظي الإلكتروني، وأول منحوت متحرك لـ (جابو)

١٩٢١ معروضات هيرشفيلد - ماك المنعكسة الألوان

١٩٢٢ منحوت دوتشامب القيثاري

١٩٢٣ تماثيل برون المنيرة الإلكترونية

١٩٢٤ براءة اختراع أجهزة عرض لـ (ويلفريد)

١٩٢٥ مشروع برامبوليني للمسرح المغناطيسي

١٩٢٦ كليفن ينشر موسيقاه الملونة، ولى يضع أول رسوماته على الفيلم

١٩٢٧ مشروع شيلمر بوهوس الإضائي

١٩٢٨ تصميمات تشيليتشو للتصوير السينمائي الموضوعية لباليه بابكوف «أود»

١٩٢٩ عرض مارينيتي «الإضاءات السريعة» وعرض ويلفريد «الزيتيات المتحركة» وعرض

جابو «احتفاليات الضوء».

- ١٩٣٠ عرض بيسمانك « الجنوع النسائية » محاطة بالنيون
- ١٩٣١ عرض مان راى « الكهرباء »
- ١٩٣٢ معروضات كالدرا المتحركة ، وأرغون بيسانيك الملونة
- ١٩٣٣ الماكينة غير ذات الجدوى لمورانى
- ١٩٣٥ منظم الأضواء الفضائى لهولى ناجى وصندوق الضوء لـ (لى)
- ١٩٣٦ ماهولى ناجى ينشر عمله «الرؤية المتحركة»
- ١٩٣٨ عمل كاج «باخوس» تجارب فاساريلى بالألوان المتحركة، ميورانى ينشر «ماكينة الفن»
- ١٩٤٠ الصومعة الكهربائية لـ «بارمبولينى» موسيقى غرفة المعيشة لـ «كاج»
- ١٩٤١ بينساك ينشر «الحركية»
- ١٩٤٤ كيبيس ينشر «لغة الرؤية» - يعرض مروتيسن «الصورة المتحركة»
- ١٩٤٥ أول أعمال ريكي المتحركة - تركيبات ويلفريد الضوئية - يؤسس كوزيك جماعة الفن
الرؤيوى الجسم فى بيونس أيرس
- ١٩٤٦ يعرض كوزيك التماثيل النيونية - تنشر فونتانا «المانيفستو الفارغ»
- ١٩٤٧ ينشر ماهولى ناجى «الرؤية تتحرك»
- ١٩٤٨ أول أعمال شيفر «دينامية الاستديو» - أول تماثيل تنجىولى الميكانيكية
- ١٩٤٩ أول تماثيل ريكي الزجاجية المتحركة - عرض لبيئة الضوء فوق البنفسجى لـ
(فونتانا)
- ١٩٥٠ آلات العرض الفيلمية الملونة لـ «بالاتك»
- ١٩٥١ رسومات فونتانا النيونية
- ١٩٥٢ يقدم آجام صورته القابلة للتحويل - يقدم كاج عمله «الصمت» أول مرة فى كلية الجبل
الأسود بأمريكا - يقدم لابوسكى عمله «تجريدات إلكترونية»
- ١٩٥٣ عمل تنجىولى «ما فوق الميكانيكية» - عمل بيورى «خط متحركة» عمل
شوفر «الدينامية الرائعة».
- ١٩٥٤ عمل شوفر «دينامية الاستوديو المتجول» - عمل تنجىولى «النحت ما فوق الآلة
الصوتية».
- ويبدو هويشن مقنعا عندما يشير إلى أن الثقافة الألمانية فى الستينات كانت «إعادة
إكتشاف الحداثيين الذين طمست عليهم وأحرقتهم النازية» ، إلا أنه يناقض نفسه بصورة
محرجة عندما يطبق التصور نفسه على فرنسا، فيقول بأن الثقافة الفرنسية فى تلك الحقبة

شهدت «عودة للحداثة لا خطوة تتجاوزها» إذ إن ذلك يعنى وجود تواصل ما مع الماضى الحداثى، ذلك التواصل الذى ينكر وجوده إنكاراً. فوفقاً لهويسن تقدم النظرية الأدبية والثقافية الفرنسية لنا «نوعاً من أنواع التاريخ للحداثية، أو نظرية للحداثة فى آخر مراحل استنفادها لا تحليلاً للثقافة المعاصرة» (بعد الانقسام الكبير - ص ٢٠٩) ومن ثم يطبق هويسن رؤيته لما تقدمه النظرية الفرنسية بوصفها نفسها ما تقدمه ما بعد الحداثة، موحداً بين ثقافة ما بعد الحداثة بأسرها والنظرية الفرنسية، وغافلاً عن الإبداعات الفنية والتقنية الواسعة والمتنوعة التى وثقها جدول بوبر الزمنى فى كتيب معرض «إليكترا». إن تقييم الإبداع الفرنسى فى ما بعد الحداثة - ناهيك عن إبداع ما بعد الحداثة بشكل عام - على أساس من النظرية الفرنسية بعد البنيوية وحدها مثله مثل دراسة المسرح الأمريكى فيما بعد الحداثة على أساس الخطب الكاملة لرونالد ريجان و «ليذهب المتناصون جميعاً إلى الجحيم»^(٢)، كما يقول الشاعر والرسام بريون جيمسون، فالنظرية بعد البنيوية ونظريات التناص بشكل عام، تبدو لامبالية بصورة مخيفة تجاه الإبداع الابتكارى المعاصر، فبوديلار - على سبيل المثال - يفخر بأنه لا يزال غريباً على الفنون متعددة الأداة، فيقول: «عندما أشاهد هذه الأعمال على الشاشة، فأنا لست إلا مشاهداً عادياً، إذ إن هذه المناطق الفنية لاتزال غريبة علىّ، وأريد أن أحتفظ بهذه الصفة، أريدها أن تظل أجنبية، وأن أظل أنا أجنبياً تجاهها»^(٣)، وبالمثل يبدو هويسن أجنبياً ولو بشكل جزئى تجاه هذه الفنون الإليكترونية المعاصرة، فأحياناً يرفضها وينكر طاقاتها الإبداعية ويرى فى التلفاز «تلوثاً لا دواء» وفى التقدم التكنولوجى فى وسائل الإعلام وفى الحماسة التكنولوجية بوجه عام «أعراضاً للمرض لا علاج له» وأحياناً يحاول فصلها عما أنتجته من مؤثرات إيجابية، فيميز بين التأثير التصورى الكبير الذى حققه الفن النسائى وطموحات الفن التكنولوجى بوجه عام، فى مقارنات مسطحة واختلافات مبسطة بين «الهم النسائى بتاريخ النساء والبحث عن حلول تقوم علاقتنا بالبيئة» وبين «الفكر البيروقراطى التكنولوجى الذى يعتمد الشعارات» (ص ١٧٢).

ويميل هويسن فى كلتا الحالتين إلى إغفال أن هذا النقد النسائى للفكر واللامبالاة البيئية فى أحوال كثيرة جداً يعتمد اعتماداً كلياً على التكنولوجيات الحديثة فى الاتصالات وغيرها، مما أنتجته حقبة الثمانينات والتسعينات، وكما تشير جينى هولزر «لأننا نعيش فى عصر تملؤه مخاوف ومعجزات التكنولوجيا، من المهم جداً أن نستخدم التكنولوجيا بشكل مناسب؛ فلو كانت التكنولوجيا فى موقف ما ستوصل الرسالة المطلوبة بشكل أسرع، فمن الغباء إذن أن نستخدم ماعداها»^(٤)، وبالمثل تشير الفنانة الأدائية دياماندا جلاس بصورة أكثر حدة:

ربما يكون مغزى الفنون التكنولوجية الحديثة مركزاً فى إمكانية موضعيتها، كوسيلة تستطيع بها الفنانات أن يتجاوزن التقلص والتفاهة الشاعرية وفقدان الطاقة، فهناك تصور غبى سائد يقول بأن التكنولوجيا الإليكترونية المعاصرة ستسبب حالة من اللا إنسانية أو فقدان الشاعر يتمصها وينمو إليها الجميع .. وأريد أن أقول لهذا التصور إنه أنا من تسيطر على الإليكترونيات، إنه أنا من

تسيطر على التكنولوجيا، وعندما لاتعمل هذه الأجهزة، فإننى أعيد محاولاتي لإصلاحها وأغضب أنها لاتعمل، لأذهب، لأنام على أنغام الموسيقى.. أنا أكره التصغيرية والتقلص والتمركز، وموسيقى هي عكس ذلك تماما.. أنا أكره كل ما هو مواتى أو مختزل.^(٥)

وعليه تبدو رؤية هويسن الأخيرة أن «ما بعد الحداثة تناهض الأطر جميعها وتفتح الآفاق» ومن ثم إنها «مشكلتنا وأملنا» فى أن واحد (بعد الانقسام الكبير - ص ٢٢١)، هي رؤية أكثر لياقة ودبلوماسية من إصراره المتكرر على الذبول العام أو انتهاء الطليعية فى ما بعد الحداثة.

الهوامش:

١ - يقدم هذا الجدول تلخيصا موجزا للجدول الزمني الذى قدمه بوبر فى كتب معرض إليكترا:

- Electra: *Electricity and Electronics in the Art of the 20th Century* Exhibition Coatalogue, (Paris: Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, (1983), 83-111.

تلخيص المؤلف وترجمته للإنجليزية

ويشير المؤلف بتفصيل ما، إلى هذا السجل التاريخي المهم، حتى يوضح الاستمرارية التاريخية التى غالبا ما تهمل أو يتغاضى عنها فى المناقشات والنظريات التى تتناول بالبحث علاقة التقاليد الطليعية فى الحداثة بمثلثاتها فيما بعد الحداثة.

- ٢

- Brion Gysin, letter to the author, 24 Sept. 1984.

- ٣

- Jean Baudrillard, "Fractal Theory: Baudrillard and the Contemporary Arts," interview with author, *Paragraph* 13.3 (Nov. 1990): 288.

- ٤

- Jenny Holzer, "Interview with Nicholas Zurbrugg" (1991), *Eyeline* (Brisbane), no. 16 (Spring 1991): 21.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

- ٥

- Diamanda Galas, "I dominate my electronics," interview with Carl Heyward, *Art Com*, no. 22 (1983): 23.

بونويل و برنتون و بنجامين وبوديلار وأسطورة الآلية المصفيه للذاتية

عادة ماتستتفر التجارب السينمائية أو الفيلمية فى الحداثة وفى ما بعد الحداثة ردود أفعال متباينة، تتراوح بين الحماسة الجمالية التى ترى فيها طاقات إبداعية كبيرة، والإنكار الجمالى الذى لا يرى فيها أى طاقات جمالية، وبين الحيادية النقدية التى تتعامل معها بسطحية وتشخيصية. على سبيل المثال، يقدم لومين بونويل فى مقاله «ملاحظات حول إنتاج فيلم «كلب الأندلس»» *Notes on the Making of Un Chien Andalou* تفريقا بين هذا الفيلم وغيره من الأعمال السينمائية الطليعية السابقة من أمثال أعمال «روتمان» ، وكافا لسانتى ، ومان راي ودزيجا ، وفيرلوف ، ورينيه كلير ودولاك، وإيفينس» وغيرهم على أساس:

أن هذا الفيلم يمثل رد فعل عنيف ضد ما كان يسمى فى ذلك الحين «الفيلم الطليعى» الذى أخرج بصورة كاملة تقريبا ليناسب عقلية المشاهد الفنية ومنطقه الفكرى، بكل ما فيه من استخدامات للظل والنور والمؤثرات التصويرية ، ومافيه من اهتمام بإيقاعية المونتاج وبالبحت التقنى، ويتوجهه أحيانا نحو عرض فكر تقليدى منطقى تام.^(١)

ويدعى بونويل أن فيلمه - على العكس من ذلك - يستقطب روحه من «الشعر المتحرر من أعباء المنطق الموازن»، ويستتفر « بصورة غريزية أحاسيس التنافر والانجذاب لدى المشاهد» مستنتجا أن «الأمر التقني والجمالية والمنطقية» جميعها ليس لها أى صلة بالعمل ككل، يقول: «لاينوي هذا الفيلم مبدئيا إسعاد أو جذب المشاهد ، بل على العكس من ذلك تماما، يهاجم هذا الفيلم مشاهديه فى كل ما يتعلق بانتمائهم لمجتمع يحارب السريالية» (ملاحظات - ص ١٥٢) وقد أجبرت بونويل ردود الأفعال العامة التى أحبت هذا الفيلم وحيته بدرجة كبيرة - على العكس تماما من نواياه ومقاصده- على تبني مقولات أكثر حدة وتياؤسا من هذه، فبعد أن اتهمه أراجون بالسعى نحو «النجاح التجارى وسأله بريتون أنت مع البوليس أم معنا؟» اقترح بونويل «حرق النسخة الأصلية للفيلم أو النيجاتيف» قائلا: كنت مستعدا لفعل ذلك إذا ما اتفقت الجماعة بون أدنى تردد أو تكاسل»^(٢)، وفى موضع آخر دافع بونويل عن نفسه مشيرا

إلى أنه لم ينتو البتة إخراج عمل ناجح تجارياً، شاكياً بقوله «وماذا أفعل إذن، إذا ما كان الناس يعشقون كل ما هو جديد بصورة مجنونة حتى لو تحدث هذه الجدة أكثر اعتقاداتهم صلابة واستمراراً»^(٣). وبالمثل يؤكد هويسن أن الثقافة البرجوازية لها قدرة خاصة على «ابتلاع وهضم أى نوع من أنواع الهجوم عليها» (بعد الانقسام الكبير - ص ١٢٧) وأن لها قدرة على تحويل مثل هذا الهجوم إلى جزء منها، مما يصيب هذا الهجوم بالشلل. إلا أن هذا التوكيد يفترض أن الفن الطليعى المتمرد يطمع دوماً فى إبقاء ميوله العدائية بشكل مستمر؛ فوفقاً لهذا المنطق، يتضمن هذا الابتلاع والتوظيف الذى يمارسه المجتمع على الفكر الذى يتحدى منطق بناء وتنظيماته وقيمه، نوعاً من أنواع التحديد يحققه المجتمع فى هذا الفكر، عن طريق تحويله إلى جزء من هذا المنطق ذاته. وعلى العكس من ذلك تماماً، يمكننا أن نرى هذا الابتلاع بوصفه نوعاً من أنواع الغزو التصورى تمارسه أفكار الطليعية الفنية كالدادية أو السريالية للنفاذ إلى أو اختراق العقلية العامة، نوعاً من أنواع الانتصار على النظم الفكرية السائدة بأن يصير هذا الفكر الطليعى نفسه فكراً رسمياً مؤسساتياً (كما تم فى السبعينات والثمانينات من إدراج الطليعية التفتيتية فى المؤسسات التعليمية، ومن ثم إضفاء قدر كبير من المشروعية الرسمية عليها). إن مثل هذا التوكيد المبالغ لحتمية التحديد التى تصيب التجريب الناجح شعبياً، خاصة فيما يتعلق بالتجارب التى تستخدم وسائل الإعلام المعاصر كالسينما والفيديو وغيرها، يقود بدوره إلى استنتاجات تماثل أطروحات ولتر بنجامين المختزلة من أن الفنون المنتجة عبر الآلات الحديثة تفقد بصورة بدهية كل إحساس فيها بذاتية الفنان وشخصيته، وهى الأطروحة التى بدورها تؤسس لفكرة بوديلار الحديثة أن استخدام وسائط وأدوات فنية كالسينما والفيديو وغيرها يقود ليس فقط لفن حيادى ليس فيه هالة الإبداع، بل أيضاً لفن يحد ويتجاوز أى وسط؛ محطماً بذلك القوى العامة للعقلية العامة بنفس الطريقة التى يحد بها أى عنصر الكريبتونيت قوى سوبرمان، ومن ثم يتأمل بوديلار أقل ما يمكن أن يعرف الوقع العام للأوساط والأدوات الفنية العامة على المشاهد العام حتى يقوده لتعريف الشاشة كوسط مخيف فى اختزاله «تجعل من كل شئ يلتف ويدور فى مساحة واحدة ضيقة تفتقد للعمق تتابع فيها الأشياء دون إبطاء أو توقف فى هذه الحلقة المفرغة»^(٤). فإذا كان الحداثيون من الكتاب والنقاد قد أكدوا على ما أسموه «الإمطار بوابل من الصور» فيبدو أن ما بعد الحداثيين من أمثال بوديلار معجبون بتسمية الدوائر الصورية أو الحلقات الصورية، وهكذا تعود أسطورة البنائين فى الستينات من أن النص المطبوع يفتقد للعمق ويدعو للحيادية فى غلاف استهلاكى آخر للتسعينات وفى لباس تخف آخر من التخیل بعد- البنائى من أن النص الفيلمي التجريبي المعاصر هو بكل أنواعه وتبدياته بالضرورة مسطح وغير ذاتى وبالمثل يسعى مقال جيسمون «القراءة بدون تأويل: ما بعد الحداثة والنصوص المرئية» (١٩٨٧) "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-text" إلى تعضيد هذه الرؤية رفضاً للنص المرئى أو الأعمال التى تستخدم آلة الفيديو بوصفها «دوائر من المؤثرات النظرية لا يحتل أى منها موقع «العلامة الأساسى» أو موقع «المؤول» فى أية مساحة

زمنية» ومضيفاً إلى مقولة بوديلار المغالية حول «تلاشى الحياة نفسها بتحويلها إلى حياة تلافازية» مقولة أكثر غرابة ومغالة تحذر من أننا بمجرد تعرضنا لعمليات الإذابة الذاتية التي تمارسها هذه الوسائل تنتهى وتذوب رؤى المؤلف الذاتية كلها والمشاهد أيضاً» (ص ٢٠٥). وربما نكون أكثر دقة وتوثيقاً من ذلك إذا ما افترضنا أن مثل هذا الانحراف اللغوى المحموم نحو تأكيد الصفات المذبية للذات فى الأعمال التكنولوجية المعاصرة ذاته يذيب الحياة البادية من هذه الأعمال، ويحولها إلى تنظيرات العامل-بى المواتية.

الهوامش:

- ١

- Luis Buñuel, "Notes on the Making of *Un Chien Andalou*," in *The World of Luis Buñuel*, ed. Joan Mellen (New York: Oxford Univ. Press, 1978), 151.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

- ٢

- Luis Buñuel, *My Last Breath*, trans. Abigail Israel (Glasgow: Flamingo, 1985), 108, 110.

- ٣

- Luis Buñuel, scenario from *Un Chien Andalou* (1929), in *Luis Bunuel: An Introduction*, by Ado Kyrou (New York: Simon and Schuster, 1963), 142.

- ٤

- Jean Baudrillard, "The Work of Art in the Electronic Age," interview, trans. Lucy Forsyth, Block, no. 14 (Autum1988): 90

دى ليلو ومولر وليوتار وكروكر والعقلية المفزعة

تمارس منتجات الثقافة العامة، كما يشير دون دى ليلو فى مقاله «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise"، دورا مزدوجا غاية فى العمق والخداع، فمن جهة أولى، تحط المنشورات والصحف التجارية من أمثال الناشر إنكويرر من شأن كل ما هو روحى بتقديمها «الجرعة الأسبوعية من أحجيات وأسرار الجماعات الدينية» للقراء الذين يبحثون فى الصحف التجارية «عن كل شئ يحتاجون غير الطعام والعلاقات الإنسانية.. قصص الخوارق والكائنات الفضائية، الفيتامينات التى تحقق المعجزات، علاج أمراض السرطان، وعلاج السمّة المرضية، وجماعات المعجبين بالمشاهير، والمؤلهين للموتى» (ص ٢٢٦)، ومن جهة أخرى يسخر مقال دى ليلو من الطريقة التى يتحول بها التأكيد المغالى على الأمثلة الممثلة للثقافة الاستهلاكية المعاصرة ليكون هو نفسه تأكيدا على سوقية وجفاف أساتذة النظرية الثقافية، الذين هم ذاتهم جزء من الثقافة «المجنونة بالأفلام والمدمنة للتوافه» والذين «لم يقرأوا سوى ما كتب على غطيان العلب» باعتبار أن تلك العلب «هى كل ما تبقى لدينا من الطليعة الفنية» (ص ٩-١٠).

والسخرية هنا هى بالطبع أن هؤلاء الأكاديميين ذاتهم الذين يرون انتهاء الواقع، وموت الذات الإنسانية، وتحلل وذبول الطليعة الفنية فى النسيج الثقافى المجنون بالأفلام والمدمن لتوافه ما بعد الحداثة، هم أنفسهم مجانين الأفلام ومدمنون التوافه ومرضى اللامبالاة تجاه كل ما لا يعتبرونه من قبيل «اللغة الطبيعية للثقافة» (الضجيج الأبيض - ص ٩)

وكما يشير هاينز مولر بشكل متبصر وحاد، ليس هناك ثمة شئ برئ أو طبيعى فى لغات الإعلام الجماعى المعاصر، ويقول مولر فى ملاحظاته حول تأثير أفلام الكرتون فى التلفزيون اليابانى على النشء التى يراها تصيب بالتوحش والقسوة:

يقضى الأطفال الإيطاليون مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة كل يوم أمام التلفزيون فى مشاهدة أفلام الكرتون اليابانية، التى تظهر أفلام الكرتون الأمريكية بالمقارنة معها مليئة بالعمق الوعظى الأخلاقى وبالمحتوى الإنسانى

الكبير، إذ إنها لا تزال تحتفظ ببقايا لطف ودعابة. أما الأفلام اليابانية فهي غبية بقدر ما هي متوحشة. والأطفال بعد مشاهدة مثل هذه الأفلام لعدة شهور أو سنين، لن يكونوا قادرين سوى على ما يتطلبه منهم السوق الوظيفي (ألمانيا ص ١٨٦).

ومن ثم يرى مولر أن أكثر الجرعات المضادة لمثل هذه الحالات من الثقافة العامة يتمثل بدرجة أو بأخرى في كتابات الأقليات الإبداعية التي يراها مرتبطة باحتمالات دوام ما يسميه «المعلومات الشاعرية»:

لهذا السبب يجب أن يكون كل ما أكتبه متخذاً صفة الدوام بقدر المستطاع، بغض النظر عن حقيقة أن مسرحياتي دائماً ما يتأخر إنتاجها في ألمانيا الشرقية خمس عشرة سنة عن زمن كتابتها، فهذا نوع من الانضباط والتهذيب أراه نافعا ومفيدا. فيجب على ألا أنتج أدبا يمكن الاستغناء عنه بعد قراءته تلك هي السلع المشتراة للاستخدام مرة واحدة، فمنذ اللحظة التي يعتقد فيها أحدا أنه ليس هناك جيل من النشء قادم، لن يكون هناك أى هم أو اهتمام حقيقى بالنوعية. (ألمانيا - ص ٢١٣).

هذا هو بالضبط ما تقبله وتعتقد فيه هذه العقلية المفزعة أو العقلية التي يفزعها التغيير والتجديد بصورة تفقدها توازنها في ما بعد الحداثة عندما ترى - مثل جيمسون - أنه «ليس هناك ثمة أعمال ماثورة، أو ثمة كتب عظيمة» توجد أو يمكنها أن توجد في ما بعد الحداثة، أو عندما تحاول - مثل بوديلار وليوتار - أن تنظر للثقافة المعاصرة عامة وللثقافة الأمريكية خاصة بوصفها «الدرجة صفر من الثقافة»^(١). تقود مثل هذه التحليلات - على أفضل التقديرات - لنوع من الأسطورة النظرية كتلك التي يفتعلها ليوتار من خلال مقولته الشهيرة «الشخص التافه» أو «الشخص الدونى» «الذى يرى أن جل المعرفة هي فى ألعاب جهاز التلفاز» والذى «يسمع الموسيقى الشعبية، ويشاهد أفلام الغرب الأمريكى ويأكل فى سلاسل المطاعم السريعة فى الضحى، وفى المطاعم العامة فى المساء، ويضع الروائح الباريسية فى طوكيو، ويلبس موضة الملابس القديمة فى هونج كونج» (ص ٧٦)^(٢).

أما على أسوأ التقديرات، يقود هذا الاقتراب المؤسس على ملاحظات التفاهة والعادية لثقافة ما بعد الحداثة إلى «موسوعة الفزع» التى جمعها أرثر كروكر، وماريلويز، ودافيد كوك فى كتابهم تحت هذا العنوان^(٣) الذى يعد بمثابة «المرشد» فى ظواهر الفزع فى ما بعد الحداثة مثل «كعك الفزع» تاريخ الفزع، إفيس الفزع، برجر الفزع، إلى الدرجة التى يعرف بها هذا الكتاب حرفيا معنى البرجر فيما بعد الحداثة، يقول: «لقد أحيط الهامبرجر فى ما بعد الحداثة بغلاف وصفات إعلامية جمالية سميكة إلى درجة من السعر والجنون جعلت هامبرجر ماكдонаلد نفسه يتلاشى تماما فى لوحته الإعلامية» (ص ١١٨).

والاستنتاج المفزع التالى هو بالطبع أن «ماكдонаلد بانتشاره الأنبوى على مدى الطرق

السريعة التي تربط المدن والولايات الأمريكية يمثل تجسيدا حيا لتركيبه العقلية المدنية الأمريكية» (موسوعة الفرع - ص ١١٨)، وهو الاستنتاج الذي يشابه مقولات روائى الخيال العلمى جاجى بالارد ورؤاه القديمة الطنانة خاصة فى رواية «معرض الفضاء» وامتداداتها، و«خطوط الاتصال بين عظام الجمعية العارية»^(٤). ويبدو أن كتاب «موسوعة الفرع» يعرفون تماما أنه «لكى تكون ناجحا فى أمريكا عليك أن تكون فجا متطرفا». ومما يثير الضحك كما يرى بالارد نفسه - الآن - أن أمر اصطناع مرادفات أدبية «للإثارة التصويرية الفارغة التي قدمتها شاشات التلفاز فى الستينيات، هو أمر قد فات موعده قليلا»^(٥).

الهوامش:

- ١

- Jameson, "Reading Without Interpretation," 208' Baudrillard, *America*, 78.

- ٢

- Arthur Kroker, Marilouise Kroker, David Cook, *Panic Encyclopedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene* (London: MacMillan, 1989).

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

- ٣

- J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibitions*, rev. ed. (San Francisco: Re/Search, 1990), 31.

- ٤

- J.G. Ballard, qtd. in "Riverside Demons," by Andrew Billen, *Observer* (London), 15 Sept. 1991, 62.

بالارد و "عطف النساء" وأطروحة التنفيس الأرسطية

تمثل أعمال بالارد الأخيرة الأسلوب الذى تجاوز به الكثير من كتاب وفنانى الستينات والسبعينات ما أسماه كتاب «موسوعة الفزع» العقلية المفزعة. فقد اتسمت روايات بالارد فى المرحلة الأولى بعنف فى اللغة وفظاعة فى التصوير وفجاجة فى الأدوات اللغوية، على سبيل المثال يوضح بالارد حيرته البالغة ورفضه الشديد «للتناقض الحاد بين أسلوب رونالد ريجان ولغة جسده وبين الرسالة اليمينية الأصولية المخيفة فى بساطتها التى تتضمنها لغته وتعبيراته» وهو الأمر الذى قاد بالارد إلى كتابة فصل بالغ الفحش فى روايته «معرض الفظاعة» عن ريجان فى محاولة منه لإظهار الفحش السياسى والثقافى الذى مارسه الإدارة الأمريكية فى هذه الفترة، وبشكل أكثر عمومية، تقدم النسخة المنقحة من هذه الرواية رغبة بالارد فى زيادة جرعة «الجنس والعنف التى يقدمها التلفاز لا تقليلها» ذلك أنه رأى أن كليهما «يمثلان نوعاً من أنواع المحولات المحفزة للتغيير فى المناطق الثقافية التى تحتاج هذا التعبير منذ زمن بعيد»، أما فى آخر رواياته «عطف النساء» ١٩٩١ "The Kindness of Women" فقد تحول بالارد نفسه من هذى الرؤى التى تناصر العنف والتحول الجذرى إلى رفض منعش وبلغ لكل ما يمثل «محولات محفزة عنيفة» ومناصرة لنوع أكثر توازناً من «التنفيس» الأرسطى بالفن.^(١)

ويظهر هذا التعبير الرؤيوى عند بالارد منذ مفتتح هذه الرواية حتى فى تفاصيل حقوق الطبع التى تظهر فى أول الكتاب، حيث يصر بالارد على هويته الإبداعية الخاصة، مشيراً إلى أن «اليمين الأخلاقى هو مؤلف هذا العمل والموحى به» (عطف النساء - ص ٤). ومن ثم يتهياً راوى الرواية ويؤكد تدريجياً مثل هذا النوع من المعرفة بالذات، والإصرار على الهوية الخاصة بعد مشاهدته لفيلم يعيد قصة حياته وطفولته التى قضاها فى مدينة شانغهاى ببراعة وإبداع، ومن ثم يتجاوز هذا الراوى -مثل بالارد- العقلية المفزعة السابقة ويستنتج:

لقد انتهى وقت الخداع، وقت التصادم والجنون، وقت الجنسية واللاذاتية الفارغة
كما الكتب الخالية من التصوير والصور الفنية، تلك السعادة التى اكتشفتها كانت
ولم تزل تحت يدي وبين ذراعى وفى مقدورى، فى أطفالى والمرأة التى أحببتها، فى

أصدقائي الذين خاضوا حياتهم بأنفسهم في هذا الزمن الجنون. (ص ٢٨٥)

وتشير إضافات الراوى حول هذا الفيلم إلى أنه عامل محفز للتغيير الإيجابى يقدم «آخر أفعال التنفيس والتطهير للجرح الذى اتخذ أعواما طويلة فى الاندمال» (ص ٢٨٤)، وأنه - أى هذا الفيلم - منسوخ من نسخة هياردهلى من السفينة رع المصنوعة من ورق البردى التى هى «أكثر استحقاقا من نسخة هياردهلى الأصلية» (ص ٢٨٥). تشير هذه التعليقات بصورة إضافية إلى مدى التحول الرؤيوى ضد النظرات السوداوية الأولى عند بالارد الذى تمثله - أى التحول - هذه الرواية على العكس من رواياته السابقة. تلك الروايات التى قادت جيمسون لاعتبار بالارد «أحد أعظم الروائيين المعاصرين إظهارا لاعوجاجات الثقافة وتمثيلا لها»^(٢)، وعلى العكس من آراء جيمسون حول روايات بالارد السابقة، من أنها تقدم أثرا أدبيا دائما «لأمراض إهدار الطاقة» حيث يكون فيها «الحزن نغما على التذكر بالذكرى» ويكون فيها «الفعل فعل الحنين إلى الحنين إلى الأسئلة المندرسة البائدة عن الأصول والنهايات» (ما بعد الحداثة - ص ١٥٦) - على العكس من تلك الآراء - تقدم رواية «عطف النساء» نظرة مختلفة لبالارد وتعرفه بوصفه أحد أعظم الروائيين المعاصرين الذين أظهروا فى الماضى ما رأوه حينها من اعوجاجات فى الثقافة، وعلى سبيل المثال - يعلق بالارد فى مناقشته لمقال بوديلار «أمريكا» بقوله «يقدم بوديلار رؤية متفائلة عن أمريكا المعاصرة وهى نفس درجة التفاؤل التى أرى بها العالم الآن»^(٣)، وربما يظهر سعى بالارد طوال الحقب الماضية للوصول إلى حالة التنفيس والتنقية بالفن هذه بشكل واضح وجلى، فى تضمينه لهذا السعى وإعلانه عن تخلص النظرية والإبداع كليهما أخيرا من أساطير الفرع، تلك التى أنتجت السنوات السابقة المجنونة.

الهوامش:

- ١

- J. G. Ballard, *The Kindness of Women* (London: Harper Collins, 1991), 284.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

- ٢

- Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke Univ. Press, 1991), 385.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

- ٣

- J. G. Ballard, interview with the author, 8 Jan. 1992.

ما بعد اختفاء القيمة أندرسن وأكر

أحد أكثر المظاهر الفكرية فى الثمانينات من هذا القرن غرابة وإجحافا، يظهر فى توجه بعض المنظرين الثقافيين، نحو سلوك فكرى يبدو فيه وكأنهم يتنافسون فيما بينهم لتقديم أكثر الأوصاف ترويعا وإدهاشا، لما أسماه جيمسون العقلية الفصامية فى ما بعد الحداثة. تلك العقلية التى من المفروض -وفقا لجيمسون- أنها تتبدى واضحة جلية فى توجه ما بعد الحداثة الشامل والعام نحو كل ما يؤكد «اهتراء علاقات المشار أو انعزاله انعزالا كاملا عن نظائره فى اللغة، وبالتالي فقدانه لما يربطه بغيره من تواصلية وتعاقبية» وهى العقلية ذاتها التى يصفها مؤلفو «موسوعة الفزع» أيضا بأنها «ذلك الانفجار الداخلى فى أمريكا الذى يرى فى الكوارث والكوارثية متعة الانعزال والانفصال، ويتحول بدوره إلى مشاهد كثيرة من الخوف الداخلى أو الفزع»^(١)، وبوديلاز لاشك هو بطل هذا التوجه السوداوى القيامى بلا مناس، يقول:

إن طريقتى فى رؤية الأشياء ليست جدلية (تعتمد على الملاحظات الموضوعية ومناطق الاستنتاج بين ظواهر التناقض ومتناقضات الظواهر) ولكنها تستفز وتستنفر وتعكس الأشياء فتظهرها فى أكثر صورها عراء وقوة، هى طريقة لاتباع المتطرفات كيما أرى ما يستنتج منها، وهى كما لو كانت خيالا نظريا روائيا برغم عدم توافر الكثير من التخييل النظرى فيها.^(٢)

وعليه، يعرف بوديلاز ثقافة فترة الثمانينات بأنها ثقافة مملوءة بأقصى درجات الاختلاط والارتباك تطرفا، فيما يمكن تسميته -كما تفعل هوليوود غالبا- «الفصامية الجزء ٢» فنحن على ما يبدو نشهد -وفقا لبوديلاز:

نوعا جديدا من الفصامية، لا يتميز كما يقال غالبا بانتهاء الواقع، بل بعكس ذلك تماما؛ يتميز بالقرب المتوهم من الأشياء قربا مرضيا، وبرؤية أنية أو فورية الأشياء الكاملة، وشعور عدم الاستسلام وعدم القدرة على الدفاع فى الوقت ذاته، ونهاية كل ما هو داخلى أو ذاتى، ونفاذية العالم وشفافيته، والإفراط فى وضوحه وتبديه حتى يتجاوز هذا العالم ثنائية الأفراد الذين يعيشون فيه دون

أدنى إعاقة^(٣).

ويستنتج بوديلار ماطا هذه الأطروحة إلى حدودها المتطرفة، أن هذا النوع الجديد من الفصامية يعمل على شل جميع قدرات الفرد، ومن ثم لا يستطيع الفنان، أو الشخصية المزدوجة تلك. أو الفرد بوجه عام في مابعد الحداثة، أن «ينتج حدود كيانه الإنساني، لا يستطيع أن يعرضه أو يمثل دوره أو وجوده، لا يستطيع أن يعكس ذاته كما في المرأة، إذ إنه الآن ليس إلا شاشة بيضاء هي موضع كل شبكات التأثير والتشكيل»^(٤). وإذا ما نظرنا لهذه الأطروحات نظرة حرفية سنجدتها ممتعة بروعة مبالغاتها ومغالاتها بقدر ما هي مزيفة وغير دقيقة. وما يدعو للاندھاش والعجب أن ما نراه مرة تلو الأخرى في الإبداعات المتتالية الأخيرة لفناني ما بعد الحداثة في أمريكا، هو تأكيد هؤلاء المبدعين وتدليلهم على قدرتهم على عرض و«تمثيل» و«إنتاج» أعمال فنية تعكس حدود وأفاق تجاربهم الحياتية وبالتالي نواتهم. على سبيل المثال تصر الفنانة الأدائية الأمريكية لوري أندرسن أن الشذرات والمقتطفات والمقترحات والقطع الحوارية في أعمالها تتلاقى جميعها في كل منسجم فني، تقول «أنا لأراهم بوصفهم شذرات بل بوصفهم أجزاء من صورة كلية شاملة، إذ إنني لا أرى أن العمل الفني يمكنه الاكتمال دون أن يشاهده المتلقي، حينها - وحينها فقط - يكتمل العمل الفني وتتم عملية التواصل والالتحام»^(٥).

وتقترح أندرسن، مثل كاج، أن أعمالها السردية الكولاجية تقدم نوعا آخر من أنواع التواصل والإدراك للخطاب السطري المنطقي، بدلا من إلقائه أو طرح طاقاته التواصلية كلها جانبا.

تقول:

ذلك هو السبب الذي به أعرف نفسي كفنانة. فأنا أحب اللون والصوت، مما يجعلني أتفاعل مع الأشياء بصورة خاصة. فلو كنت مهتمة فقط بما تعنيه الأشياء، لو كنت نوعا من الفلاسفة الفرنسيين المختزلين، لكنت كتبت ما أراه في الأشياء أو حتى صورتها بألة التصوير ثم قمت بتوزيعها على المتلقين، لن يهمني حينئذ أن أقوم بكل هذا العمل في محاولاتى لتحويل هذه الكلمات إلى ألوان، والألوان إلى كلمات وملاحظات، وفي البحث المرهق عن النبذة المناسبة لقول هذه الأشياء^(٦).

وتستنتج أندرسن مشيرة إلى رفضها التام لمنطق الفرع السائد في الكثير من نظريات مابعد الحداثة:

إن من يقول بموت الإبداع هو كمن يقول بأن هذا الشخص أو ذلك قد مات بالفعل إبداعيا، والإبداع لن يموت إلا إذا متنا جميعا، قد يتغير في صورته وتبدياته، ومن ثم قد يعجز الكثير من الناس على التعرف على وجوهه الجديدة ومعانيها، ذلك أنهم في الغالب يبحثون عنها في غير مواضعها» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

وتشير الروائية الأمريكية كاثرين أكر إلى هذه المنطقة نفسها من التمثيل أو العرض أو إعادة إنتاج الذات. فبينما تعترف أكر بأن النظرية الفرنسية بعد البنيوية قدمت لها «طريقاً لإدراك السبب الذي جعلني أكتب بالطريقة التي أكتب بها» ترفض أكر - مثل أندرسن - العوامل الاختزالية والتدميرية والسوداوية في نظريات العامل-بى تقول:

أرى مشاكل كثيرة في أعمال بوديلار خاصة عندما يكتب «ليس هناك من قيمة تبقى، فقط ثقب أسود كبير» وكأنه يحتفل احتفالاً بما يراه فقدان القيمة.

وليس لى إلا أن أرى مشاكل هذه الاحتفالية الغريبة التي سببتها تلك المحاولات النظرية التي تبنت هذه الاحتفالية، فأدخلتها في لب الثقافة المعاصرة وجعلت منها احتفالات بالاستهلاكية وأمراض السلعية المتفشية في ثقافتنا، وذلك أمر أرفضه وأبغضه كثيراً؛ أعني أن القول مثلاً بأن علينا أن نقضى على مركزية البنية القضيبيية التي ندور كلنا حولها، أو أن علينا أن نتخلص من الأسطورة الأوديبية بوصفها بنية هذا المجتمع المبدئية، ليس كالقول إننا لا نريد قيماً أو مبادئ.^(٧)

وفي النهاية ترى أكر أن على الفنانين والأدباء أن يتجاوزوا إغراء الدخول في الجدليات النظرية وأن يعملوا «بصورة إيجابية» لا بصورة «ضدية». على سبيل المثال في رد لها على دعوة من الجماعات النسائية السياسية لمناقشة إعلان شجب ورفض الأفلام الإباحية تقول أندرسن:

قلت لماذا لا تناقش شيئاً إيجابياً؟ لم أعد أعبأ كثيراً بهؤلاء الذين يناهضون هذه الأفلام، إن ذلك أمر ممل ورتيب، وكنت قد ناقشت رفضي وشجبي لذلك خمسة آلاف مرة. دعنا نتحدث عما يشغل الكثير من النساء في سان فرانسيسكو- الجنسية النسائية مثلاً، وتأثيرها على جسد المرأة، ورؤية المرأة لدورها الجنسي، وقدرتها على التعامل مع رغباتها وطموحاتها الجنسية. (لقاء مع المؤلف- ١٩٩١)

الهوامش:

- ١

- Fredric Jameson, "Post-Modernism and Consumer Society," in *The Anti-Aesthetic*, 119. Arthur and Marilouise Kroker, "Panic Sex in America," in *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*, ed. Arthur and Marilouise Kroker (London: Macmillan, 1988), 17.

- ٢

- Jean Baudrillard, "Game with Vestiges," interview with Salvatore Mele and Mark Titmarch, *On the Beach* (Sydney), no. 5 (Winter 1984): 20.

- ٣

- Baudrillard, "The Ecstasy of Communication," 132-33.

- ٤

- Baudrillard, "The Ecstasy of Communication," 133.

- ٥

- Laurie Anderson, "Speaking in Tongues," interview with Barbara Lehmann, *Performance Magazine*, no. 41 (May/June 1986): 12.

- ٦

- Laurie Anderson, interview with author, 30 Jan. 1991.

جميع الإشارات القادمة لهذه المقابلة ستظهر في متن الدراسة.

- ٧

- Kathy Acker, interview with author, 8 June 1991.

جميع الإشارات القادمة لهذه المقابلة ستظهر في متن الدراسة.

نحو اتصال أعمق كروجر وهولزر

توحى تعليقات الفنانة التصويرية واللغوية باربارا كروجر حول رؤى بوديلار النظرية بدرجة أعلى فن التوافق والتواصل فن تلك التى أظهرتها كاشى أكر. فوفقا لكروجر «استطاع بوديلار أن يقدم فهما عميقا لقوة هذا الجهاز السحري؛ التلفاز، فقد كتب بشكل واضح حول قوى هذا الجهاز التخديرية وقدراته على التثبيت والتجميد»^(١)، وبينما تموضع كروجر أعمالها فى سياق «الشعر المقاوم للسطرية» التى تراه فى أعمال شعراء وفنانين فن أفثال باراس الذين «يرون أنفسهم فى توجه فساد للصفات العافة السائدة فى المجتمع والثقافة» والذين «يرون أن المجتمع الخالى فن الأحلام والطموحات، الخالى فن الفنون هو فجتمع فيت»، بينما تضع كروجر أعمالها فى هذا السياق، تصر على وجودها داخل النسق الاجتماعى العام، فتقول:

«أنا لست إلا جزء فن هذا المجتمع، جزء فن هذا المجتمع، جزء فن التشكيل الاجتماعى الذى شكلنى» (لقاء فع المؤلف - ١٩٩١).

وتعرف كروجر همها الفنى الأول بوصفه فحالة إظهار وتعميق حقيقة «أن الناس لم يعودوا فدركين لكيفية توزيع السلطة أو «القوة» فى المجتمع ، كيف يتم تشكيل حيواتهم وفن يشكلها». وفن ثم ترى كروجر أن ممارساتها الفنية هى فحالة «لاكتشاف وتقديم الأسئلة التى فن شأنها أن تساعد فى اقتراح طرق جديدة للتفكير فى حيواتنا، طرق جديدة للإدراك لا تعتمد على المقابلات المزدوجة» (لقاء فع المؤلف - ١٩٩١).

وبرغم رفض كروجر للثقافة الفيلمية العافة- كما فى قولها «يعرض الآن ستة أفلام جديدة كلها سيئة- ترى كروجر أن الثقافة العافة يمكن استخدافها بشكل إيجابى فنتج فن قبل الفنانين المستعدين لإزاحة المعتاد والمتوقع. وبالنظر إلى الطاقات الإبداعية والثقافية التى ينطوى عليها جهاز التلفاز، ترى كروجر أنه «بدلا فن التقوقع والتهميش فى الحوارى والأزقة الفنية التى لا يراها سوى القليل، حيث تذاغ أعمالى فى التلفاز بوصفها «رسما فنيا»، تفضل كروجر أن تكتب تشكيلات لغوية لأعمالها، فتصير حينئذ «داخل النظام السردى، فتستطيع حينها تغيير الوضع أو التشكيل السردى الذى تراه فيها».

وباختصار، تحاول كروجر أن تجد لنفسها مكانا في المواقع التي تستطيع البدء في التأثير فن خلالها» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

وبالمثل نجد نوع التأكيد نفسه على الفعالية والتأثير الإيجابي في الممارسات الفنية عند زفيلة كروجر الفنانة اللغوية جيني هولزر، التي تضع أعمالها في سياق «الإعلام السياسي والنشرات السياسية» مؤكدة أن دورها الفني هو في تقديم «آراء وتوجهات سياسية فختلفة» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١) وقد تفادت أعمال هولزر الأولى كعملها «الحقائق»- فتل تشكيلات كروجر اللغوية المنظورة- الجدل المباشر والصريح أو تقديم «قائمة بطرائق التفكير المختلفة عن الأشياء» وهي الفلسفة الفنية التي انتقدها الكثير فن المتلقين بسبب رأوه فيها فن عدم دقة أيديولوجية. وهو النقد الذي قبلته هولزر فؤخرا فقرة بأن «هناك مشاكل أكثر إلحاحا تحتاج لحلول فورية» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

وفايثير الفضول هنا هو رغبة هولزر في إيجاد حلول فورية لمشاكل أكثر إلحاحا، فقد تأملت هولزر فكرة استخدام جهاز التلفاز كوسيلة فنية شعبية تستطيع فن خلالها فرزج المؤلف فن التشكيلات الفنية بغير المؤلف. وترى هولزر أن بياناتها السياسية العافة قد لقيت نجاحا لا فيما يتعلق بكونها أعمالا فنية واعية بذاتها، ولكن فيما يتعلق بكونها «قريبة إلى فا يبدو عادة على شاشات التلفاز بوصفه ذا فغزى حقيقى» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١). وبعبارة أخرى تؤكد هولزر -فئلها في ذلك فتل كروجر- بصورة فباشرة، وواضحة، عملية السبك أو التشكيل التي تمارسها القوى السياسية والعقائد الاجتماعية على المجتمع، فحالة بذلك أن تفل الحديد بالحديد، فتوظف وسائل الإعلام ذاتها كى فا «تظهر الإشكاليات والقضايا -التي هي إشكاليات وقضايا النجاة المعتادة - فتجعلها تبدو أكثر واقعية وفعلية فرة أخرى لدى عافة الناس» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

الهوامش:

- ١

- Barbara Kruger, interview with author, 19 June 1991.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر في فتن الدراسة.

المساومة والتحييد والتصالح

تيلرز وجونسون

إن الإصرار الزائد - كما يشير بوديلار نفسه - على نظرياته الثقافية ورؤاه الفكرية، أنتج هو نفسه نوعا من التكرارية فى استخدام الرسم للصور الشعبية السابقة فيما أسماه بوديلار «الرسم التشبهي». ويشير بوديلار بهذه العبارة إلى هؤلاء الرسامين الذين يرون فى عملية الاقتباس السطحى التحييدى الفارغ وإعادة الإنتاج «أمرا يمكنهم قبوله ببساطة ودعة».^(١) ويظهر هذا النوع من السطحية والتحييد لسوء الحظ فى كتابات - إن لم تكن أعمال - الكثير من الفنانين الاستراليين من أمثال الرسام إيمانس تيلرز، الذى يرى الفن عامة بوصفه فنا ذا طبيعة طفيلية حتمية، ليس له إلا العيش على إعادة الإنتاج الخالية من هالة الجدارة، ونبرات الحقيقة والعمق. يقول تيلرز:

من المقبول عامة فى استراليا أن نعتبر أن الفنون جميعها قد أتت لنا مستعملة لا أصلية، من خلال إعادة إنتاجها أو إعادة استخدامها، إلا أن ذلك غالبا ماكان ينظر له بوصفه موقفا غير محبذ وغير إيجابى؛ سوء حظ ناجم من الانفصال الجغرافى والثقافى. أما الآن فإننا نراه بوصفه مصلحة ونفعا، ذلك أننا - بفضل هذا الانفصال نفسه - نعد محبين من «الأصلانيات» من «هالتها» ومن مساحاتها ومن سلطتها. أضف إلى ذلك حقيقة أن إعادة الإنتاج الآلى يخرج العمل بدقة إلكترونية لم تتوافر من قبل، وهو الأمر الذى جعل الأعمال جميعها شبه متساوية فى القدر، متبادلة فى التركيب، فاقدة للضخامة التعبيرية الذاتية، وفاقدة للسطح بمعناه الفنى التقليدى؛ مما جعل الفن فى صورته المنتجة عبر الآلة المادة المثال للتركيب والمزج والتأليف.^(٢)

يقود هذا التأكيد لاستعداد الأعمال المقتبسة للتبادل والتشابه والتوليف والتركيب، يقود الناقد الفنى دانيال توماس لاعتبار الفنان الاسترالى المعاصر فناً غير منجز وغير أصيل، برغم فخره وتباهيه بذلك يقول: «فى النهاية يعد هذا الفيضان من الرسومات المقتبسة حقيقة واقعة يرحب بها هؤلاء الفنانون، يستخدمونها ويقتبسون منها وكأن ذلك أمر طبيعى ومحبذ..»

دون أن يشعروا بأى من مشاعر الاختلاس التى ربما شعر بها رسامو القرن التاسع عشر، حين اقتبسوا صورا من الفنون الشعبية»^(٢).

وعلى العكس من توماس وتيلرز يرى الفنان الاسترالى تيم جونسون أن إعادة إنتاج الأعمال الماثورة من الثقافات الأخرى بوسعه أن يكون عملا جوهريا غير سطحى أو تافه. ويقول جونسون فى مناقشته للعواقب الناجمة عن اقتباس وتركيب صور من الحضارة الصينية القديمة ومن القبائل الأوروبية (وهم السكان الأصليون لاستراليا) مع صور أعماله:

لقد قادنى ذلك للإيمان بنفسى كفنان استرالى، ذلك أننى بدأت التفكير فى استراليا كجزء من آسيا لا كجزء من أوروبا، فرأيت الكثير من الفن التيبيتى الذى هو نتاج الممارسات الدينية البوذية مما سمح لى بالدخول فى الفلسفة البوذية التى تمثل الخلفية النظرية لهذه الأعمال، حيث تستنفر هذه الصورة رؤى فلسفية وإنسانية معينة. وقد سمح لى مثل هذا الدخول النظرى باستيعاب الفن الأوروبى وصوره بشكل أكثر عمقا وتحليلا. فمثلا إذا ما رسمت تكوينا أروميا^(٤) متصلا بحالة الحلم، يمثل هذا التصوير عند الأروميين دعوة للأسلاف وقواهم السحرية، التى يلخصها التصميم المرسوم بنفس المنطق الذى به إذا ما رسمت بوذا فأنت ترسم الـ بوذا الذى يؤثر فى حياتك أو حياة من حولك.^(٥)

وما يبدو ذو مغزى كبير هنا هو رؤية جونسون للاقتباس الفنى بوصفه مصدرا من مصادر اكتشاف الذات؛ مصدرا لإثبات الهوية القومية والعالمية، أو حتى مصدرا للتنبؤ بالأحداث القادمة يستنفره الفنان استنفارا. فمثل هذا الانفتاح النظرى والرؤيوى على الثقافات والحضارات الأخرى التى تقدم خلفيات مرجعية وفكرية مختلفة، يمثل أحد أهم وأكثر التبدلات إيجابية ونفاذا فى ثقافة مابعد الحداثة. وكما يشير كاج من أن الدولية أو العالمية المسطحة التى يمثلها وجود سلاسل المطاعم الغربية الشعبية الشهيرة مثل ماكдонаلد وبيتزاهايت وغيرها فى موسكو، وبكين، والقاهرة وغيرها، يعضدها ويثبت أقدامها نوع آخر من العالمية؛ نوع أكثر عمقا وجوهريه هو العالمية المتقمصبة للمشاعر والمرجعيات المختلفة بشكل متفائل وإيجابى، وهو العالمية التى تتأتى للفرد منا حينما يعى «أننا جميعا نعيش على أرض واحدة» وأن علينا جميعا أن «نحتفظ باختلافنا وفرديتنا»، وفى الوقت نفسه أن نسعى بإلحاح «لإلغاء فوارق القوة والسطوة والسلطة فيما بيننا»^(٦) أو بعبارة أخرى، تشهد ثقافة ما بعد الحداثة -الآن أكثر من أى وقت مضى- هذا النوع من الإذابة الإيجابية للعصبية القومية جميعها؛ تلك الإذابة أو العالمية التى ارتأها روبرت ولسن إبان إعدادة لمشاريعه الفنية للتسعينات. يقول ولسن مؤكدا نيته للسفر حول العالم:

إن ما يهمنى هو أن أعمل بشكل عالمى، فقد عملت بألمانيا فى السنوات الثلاث الماضية، وأحاول الآن العمل فى أمريكا اللاتينية وأمريكا الجنوبية، مثل ذلك الأمر يهمنى جدا، سأقوم بوضع أحد أعمالى فى كراكاس وغيرها فى المكسيك،

وبيونس أيرس ، والبرازيل وأسبانيا والبرتغال وتايلاند وأندونيسيا وقد عملت
باليابان سابقا، إلا أنني أود أن أدخل في عمق هذه الثقافة بشكل أكثر جذرية.
(لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

الهوامش:

- ١

- Baudrillard, "Fractal Theory," 286.

- ٢

- Imants Tillers, "The Paradox of Dick Watkins," in *dick Watkins* (1985 Sao Paulo Bienal catalog) (Broken Hill, Australia: Broken Hill City Art Gallery), 11.

- ٣

- Daniel Thomas, "Dick Watkins and the Flood of Art," in *dick Watkins*, 6.

- ٤

أرومي Aboriginal السكان الأصليون لاستراليا قبل دخول الرجل الأبيض واستيطانه.
(المترجم)

- ٥

- Tim Johnson, Interview with author, *Art and Australia* 29.1 (spring 1991):48.

- ٦

- John Cage, interview with author, 12 Sept. 1990.

العالمية المستقلة

فنلى ولاكس

يشير أحد البحوث التى أجراها فرانك بوبر حول الفن المتحرك إلى أن ثورة الاتصالات التى شهدتها ثقافة مابعد الحداثة قد غيرت مركز حركات الطليعة الفنية، من القوميات أو البلاد التى نشأت فيها هذه الحركات، إلى اعتبارها جميعا كمجموعة من الحركات الفنية العالمية لا تنتمى لقومية معينة، ولكن لمجموعة من الأفكار والرؤى الفنية الإنسانية، وتتمثل مثل هذه العالمية فى التاريخ الفنى لكل من الشاعر المجسم الاسكتلندى إيان هاملتون فنلى، والشاعر البصرى الأمريكى روبرت لاكس اللذين بالرغم من انفصالهما الفيزيائى عن البيئة الفنية والإعلامية المحيطة، قد سمحت لهما سبل الاتصالات المعاصرة بالمشاركة الفنية الفعالة قوميا وعالميا فى مجالات الفن والأدب فى مابعد الحداثة. ومن ثم تقدم أعمال فنلى «الذى نشأ وتربى فى منزل مزرعة أسرته المتواضعة فى ريف اسكتلندا جمعا بين المعمار والكتابة اللغوية، فى تركيبات فنية تكرم النماذج الفنية التاريخية وقيم الانسجام والرفعة. ويظهر إيمان فنلى بقيمة النظام والبساطة التى تقول بها الكلاسيكية الجديدة بصورة واضحة فى أعماله اللغوية مثل «بيعة لـ ماليفيتش» (١٩٦٣) "Homage to Malevich" وهو عبارة عن مربع متكون من كلمتين متكررتين هما «أسود» و «سد» "Blach Blook" وهو العمل الذى به يناصر فنلى مقولات الحركة الفنية السامية "Suprematism" بأن العمل الفنى يجب أن يكون «نموذجا للنظام حتى لو وجد فى بيئة يملؤها الشك»^(١).

أما قصائد فنلى المعمارية التى تستخدم مواد مثل الخشب والحجارة فهى -بشكل عام- تحاول أن تعمق فهمنا حول حلقات التغير فى الطبيعة بدلا من الاعتماد على دوار الموضوعات النظرية المدنية. فى إحدى كتاباته الشعرية يقول فنلى «أعيدوا زرع شجر البتولا»^(٢) فى تركيبة معمارية بالخشب تشير إلى نظام الفصول الأربعة وتقدم من باب خلفى فكرة العقاب الجسدى القديمة. وفى أعمال أخرى يحاول فنلى أن يترجم إعجابه بقيم الكلاسيكية القديمة كالبطولة مثلا بوضعها فى تركيبات ذات مرجعية معاصرة كعمله المعمارى «معبد الحديقة»^(٣).

وقد كتب فنلى إهداء على وجه هذه البناية هو «إلى أبولو، وموسيقاه وصواريخه، وإلهات

الشعر لديه».

وعندما طلب من فنلى دفع ضرائب عن حديقته، التى هى أيضا معرض أعماله المعمارية الشعرية، رفض فنلى ذلك رفضا تاما قائلا بأن حديقته ومعبدها لها صفة روحية دينية، وبالتالي فهى معفاة من الضرائب ، مضيفا أن البيروقراطية الفجة التى أجبرت السلطة الضريبية على عدم الاعتراف «بمعبد الحديقة» لأنه مصطلح لا يوجد فى قوائم الكمبيوتر لديهم تمحور وتمركز التساؤل عما «إذا كان للروح أى مكان فى هذا العالم المعاصر»^(٤).

وتمثل محاولات فنلى الشعرية لبعث فكرة المعبد الفنى وتوظيفها لإيمانه المستمر بالقيم الميتافيزيقية والأخلاقية العميقة، التى يرفضها منطق الإعلام العام ومنطق السلطة البيروقراطية المعاصرة رفضا تاما، وقد أوحى هذا الصراع مع السلطة المحلية لفنلى باستدعاء الكثير من الرموز الفنية الحربية قديمها وحديثها فى أعماله جامعا بين الإله الأسطورى الإغريقى أبولو، وآلات الحرب الألمانية ، ورموز الثورة الفرنسية، ومن ثم يوظف فنلى فى بعض أعماله صورا وتمائيل للدبابات الألمانية كرموز معاصرة للرعب البيروقراطى والإرهاب السياسى السلطوى، وعليه اتهم فنلى بالتعاطف مع النازية وهو الاتهام الذى من جرائه ألغى تكليفه من قبل الحكومة الفرنسية لتصميم حديقة عامة تمثل الاحتفال بذكرى مرور قرن من الزمان على الثورة الفرنسية، وبغض النظر عن كل تلك الاعتبارات والتخبطات، تمثل أعمال فنلى الفنية أحد أهم الأساليب التى يوظف بها الفن المعاصر ويترجم القيم الأخلاقية القديمة ويبعث الحياة فيها، دون اعتبار للموقع الجغرافى أو للعصبية القومية.

وتقدم أعمال روبرت لاكس الشعرية وفلسفته الفنية العامة مثالا آخر على التوافقية والاستمرارية بين أكثر الفنون الطليعية معاصرة وابتكارا، وغيرها من أكثر الفنون كلاسيكية وطرافة، وقد عاش لاكس -مثل فنلى- فى عتامة الظل والهامش دون اعتراف رسمى بأعماله مدة طويلة جدا، وهو ينتج نوعا من الشعر التأملى المجرد أثناء وجوده المتتابع فى جزيرتى باتا موس ، وكاليمونس اليونانيتين . ووفقا لما يراه لاكس ، تقدم هذه الجزر مزيجا حيا بين الماضى والحاضر وتسمح للشاعر باكتشاف مناطق توازن وتطابق كاملة بين « العوالم الداخلية والخارجية» للإنسان، يقول لاكس:

لقد ساعدتنى فكرة وجود هذا المخطط الكلاسيكى الرائع -فيما أرى- على تنقية رؤيتى للأشياء، فأنا أحب أن أكون فى مكان يلتقى فيه البحر والأرض والسماء وترى فيه الأشجار، ربما أشجار الزيتون، والغنم والماعز وراعيها . تلك أشياء طبيعية وعريقة ومقدسة وكلاسيكية بكل ما فى هذه اللفظة من معنى، بقدر ما هى مشكلة لرموز كثيرة وعميقة وتقليدية فى الشعر الغربى عامة.^(٥)

فلاكس يرى أن هذه الجزر اليونانية تمنح إحساسا بالالتحام مع الأعماق الشعرية التى خلفتها العصور البائدة ، وأن هذا الإحساس بالالتحام يشير بدوره إلى صفات إدراكية كونية

لا ترتبط بزمن أو تاريخ معين. وعليه يتطلع لأكس في أعماله إلى نوع من الوعي عالمي يتجاوز الظرف التاريخي ليصل للإنسانيات العامة، يقول لأكس:

ربما يكون أى نوع من أنواع القبلية أو القومية مفيدا بدرجة ما فى مرحلة معينة من النضوج الشعري، إلا أنه فى النهاية .. وبعد اكتمال هذا النضوج، يمكن للشاعر تحرير ذاته منه. فلكل أمة أو قرية عقائدها وعاداتها، أما عادات الفن وعقائده الأخيرة والنهائية فربما يمثلها أولا وأخيرا مدى كونية أو عالمية هذا الفن. (لقاء مع وليام باكارد - ص ٢٧).

ومن ثم يشير لأكس -مثل فنلى- إلى أن الانعزال الجغرافى قد يكون ذا نفع ومصلحة كبيرين للفنان الذى يتطلع لاستنباط وتقديم فن كونه بدرجة أو بأخرى من عناصر التجربة الحياتية الإنسانية، الداخلية منها والخارجية، فبدلا من التعامل الحرفى مع العالم الخارجى بالاحتفال أو التفات أو التشويه لمظاهر الثقافة العامة المحدودة نسبيا يؤكد لأكس - مثله فى ذلك مثل فنلى وجونسون ومونك وويلسن وكاچ - قدرة الفنان على إعادة تخليق وتوفيق مرجعيات ثقافية وجغرافية وتاريخية وذاتية مختلفة، تمكنه من الوصول إلى أعمال إنسانية وشاعرية جديدة.

الهوامش:

- ١

- Ian Hamilton Finlay, "Letter to Pierre Gamier, September 17th, 1963, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 84.

See also Yves Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer* (Edinburgh: Reaktion, 1985).

٢ - وهو شجر كانت تستخدم فروعها قديما فى معاقبة الأطفال.

(المترجم)

٣ - معبد الحديقة "The Garden Temple" هو عبارة عن بناية ضخمة مشكلة بصورة تشبه المعابد الرومانية القديمة فى قلب الحديقة الشعرية التى بناها فنلى فى مزرعته باسكتلندا، ويعد معبد الحديقة أحد أهم الأعمال الممثلة لفن هذا الشاعر بما يحويه من تشكيلات نحتية وكتابية وتصويرية ومواد كثيرة ومتنوعة من الخشب والقماش والحفر والنحت والأشياء الجاهزة. انظر:

- Nagy Rashwan, Ian Hamilton Finlay & The Post - Modern Impulse. A Master's thesis. De Montfort University Library, Liecester, England.

(المترجم)

- ٤

- Ian Hamilton Finlay, Sunday Times (London), 7 Aug. 1973.

- ٥

- Robert Lax, interview with William Packard, New York Quarterly, no. 30 (Summer 1986): 26.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر في متن الدراسة.

أندرسن والحرية الأمريكية

ربما - من موقعنا التاريخي هذا في بداية التسعينات - يمكننا أن نعتبر الفنانين الأوروبيين من أمثال إيان هاملتون فنلى وهنرى شوبان والفنانين الأمريكيين من أمثال جون كاج، وروبارت لاكس وكينيث جابورو ووليام باراس وبرايون جايسن بمثابة الرواد الطليعيين في تعددية الوسائل الفنية التي قدمتها ما بعد الحداثة في نهاية الخمسينات وبدايات الستينات، وبالمثل ربما يمكننا اعتبار الفنانين الأصغر سنا من أمثال ستيف رايج وروبرت أشلى وإيفون ريانر وفليب جلاس وروبرت ويلسن وغيرهم من الفنانين الأصغر منهم عمرا من أمثال لورى أندرسون وميرديث مونك وكاثرى أكر وباربارا كروجر وجينى هولزر ووارين بارت ولارى وندت، بمثابة الجيل الثانى من الطليعيين الذين استخدموا الوسائل التقنية الجديدة التي قدمتها فترة الثمانينات؛ فمدوا من جماليات تعددية الوسائل الفنية مدا، مؤكدين بذلك بصيرة الأعمال التجريبية التي قدمها الجيل الأول، بتقديمهم إمكانات إبداعية وتقنية جديدة قد يراها بارت «مولودة على المستوى التقنى ولكنها لم تولد بعد على المستوى النظرى»^(١).

وبينما تحاول نظريات التناس المعاصرة النظر إلى الخلف متوهمة النقص والفقدان فيما أطلق عليه جوناثان كولر «التلاعب مع السطحية» من خلال دراستها «لمعان معروفة ومعتمدة فى الثقافة بالفعل أمله فى تكوين المبادئ التى يتبعها أفراد هذه الثقافة»^(٢)، تقدم الإبداعية الطليعية متعددة الأدوات فى ما بعد الحداثة آخر ما توصل إليه الإنسان من ابتكارات تقنية وفنية من خلال تعريف وتوظيف أنواع جديدة من المعانى لم تعرف أو تر من قبل. أو كما يقول باراس «إننا لم نكن يوما فنانين كيما نستكشف معانى ومعلومات ثابتة موجودة من قبل، بل كنا كذلك كيما نستكشف أو نبدع عوالم جديدة، وكيانات جديدة، وحالات وعى جديدة»^(٣)، إلا أن بوديلار يرى أن الأعمال الأوروبية ينقصها الحرية الإبداعية، ويشير مؤكدا ماتراه إيزابيل هوبيرت، من أن أوروبا تبدو فى أعين الأمريكان «كعالم ثالث أنيق» ، إن سيادة الثقافة الأوروبية لها وجهان: وإذ إنها «لا تزال فى المركز إلا أنه مركز العالم القديم» حيث ينقصها الحرية النشطة التى يراها فى «المؤسسات الأمريكية وفى عقول كل الأمريكان»^(٤)، وفى موضع

آخر يميز بوديلار بين هذه الحرية و« السريالية» التي يراها «نوعا من أنواع المبالغة التعبيرية لها طبيعة جمالية فى الأساس، ومن ثم هى تعبير عن طموحات أوروبية».^(٥)

وتربط لورى أندرسن هذه الصفة بالعقلية المحاصرة فى الكتب المقدسة ، واصفة أعمالها فى السياق الفلكلورى الشعبى الخاص تقول أندرسن:

هناك أناس يفعلون أكثر أنواع الفعل مللا ورتابة، ويعتقدون المعتقدات العامة، ويتحدثون عنها بوصفها حقائق كونية .. وما أفعله هو أن أقص نفس نوع القصص المشكلة من الكتب المقدسة أو المبنية عليها أو المتضمنة فيها أو تحتها، إلا أننى أقصها باختلاف ما (لقاء مع المؤلف - ١٩٩١).

ومن ثم لاترى أندرسن أعمالها بوصفها سريالية بل على العكس تصفها بأنها «كتلة من الثلج العادية جدا» وتصر على إمكانات التواصل فى أعمالها برغم استخدامها للتكنولوجيا الحديثة تقول:

إن آخر أعمالى كان عملا غاية فى التواصل والتواد برغم استخدامه للتقنيات التكنولوجية العالية ، وكان أداء فرديا أيضا، وبالرغم من حضور سبعة عشر مشاهدا فقط فى آخر جولة فنية قمت بها لهذا العمل، مازلت أشعر بأنه أكثر أعمالى توادا واتصالا بالناس. فالقضية إذن ليست فى حجم الجمهور، ولكنها فى كيفية مخاطبة الناس وفيما تحاول قوله لهم. فبينما قد لا يصل أى إحساس بالتواصل أو التواد بين اثنين يحاضر أحدهما الآخر بشكل رسمى منفصل، يمكنك أن تقول شيئا يتلقاه آلاف المشاهدين بصورة تعكس تواصلا حقيقيا، فهناك أشياء كثيرة لايمكن أن تتخذ ببساطة أو تقعر نظر. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

وبينما يرى جيمسون أن أعمال أندرسن وجميع الإبداعات متعددة الأدوات، هى أعمال مسطحة «لاينبغى أن يكون لها معنى على الإطلاق» (القراءة بلا تأويل) (ص٢١٧-٢١٨) قد ترى أندرسن دون شك أنه -أى جيمسون- «يبحث عن هذه المعانى فى غير مواضعها فى العمل الفنى» قائلة: «دائما ما حاولت أن أقدم أعمالا يفهمها الناس، ذلك هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أستمّر كفنان. السبب الوحيد» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

- ١

- Barthes, "The Third Meaning," 67.

- ٢

- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1981), 99.

- ٣

- William Burroughs, *The Adding Machine: Collected Essays* (London: John Calder, 1985), 102.

- ٤

- Baudrillard, *America*, 81.

- ٥

- Baudrillard, *America*, 86.

أثر التغريب أم أثر التقمص العاطفى؟

جلاس و ولسن

يؤكد المؤلف الموسيقى الأمريكى فليب جلاس - مثل لورى أندرسن - قدرة أعماله وتراكيبه الموسيقية- برغم انفصال مفرداتها على المستوى المجرد - التألف والانسجام «كأجزاء من صورة واحدة». فمثله فى ذلك مثل كاج الذى يرى أن عمله الأوبرالى الخالى من النص «يوروبا» يقدم رغم ذلك مسرحا مدهشا، يصر جلاس على وجود الصفات التأليفية والانسجامية فى عمله «أينشتين على الشاطئ» (١٩٧٦) "Einstein on the Beach" وهى الأوبرا أو المسرحية الموسيقية التى تعاون فيها مع مؤلف الحوار الدرامى الأمريكى روبرت ولسن. ومن ثم يقول جلاس مشيرا إلى أن هذا العمل - مثل يوروبا - رغم خلوه من النص يظل عملا منسجما ومتألفا:

يتركز هذا العمل بدرجة كبيرة حول فكرة أن الأوبرا -هذه الأوبرا- لاتحتاج بالضرورة إلى نص مكتوب، فكل منا يأتى العمل بنصه الخاص، أو بعبارة أخرى تعتمد فى تكملة هذا العمل على الجمهور. فما فعلناه هو تخليق قطعة موسيقية مسرحية تعتمد على أفكار أينشتين يظهر فيها نص منفصل المفردات على المستوى المجرد، أجزاء مما كتبه أناس كثيرون فى ظروف كثيرة تخلو من السرد بمعناه المعروف، حيث القصة والحبكة .. الخ ولحسن الحظ رأى المشاهدون هذا النص كنص يعبر بالفعل عن أينشتين وهو الأمر الذى انتوينا .. ومن ثم على ما يبدو نجحنا فيه.^(١)

وبالمثل تقدم أعمال روبرت ولسن الفردية والمشاركة أنواعا جديدة من المسرح الموسيقى، وأنواعا جديدة من التألفية والتركيبية التى تعتمد فيما يدعو للإعجاب على أشكال ومعادلات إيجابية فى التوليف اللاسردى. فبدلا من السعى للوصول إلى الوقع التغريبى البرختى، يسعى منطق التوليف المسرحى عند ولسن لتوليد وقع التعمق العاطفى الذى وصفه ستيفان برخت بـ «التواصلية غير اللفظية وغير المنطقية». وبرغم اعتماد ولسن على السلوك النفسى الخاص بمرض الانفصال عن الواقع "Autism" الذى يعانى منه زميله والمتعاون معه فى إنجاز أعماله كريستوفار نوبل، كمصدر للوحى فى أعماله، تبدو أعمال ولسن معضدة ومساندة للخطاب

العقلى المنطقى بشكل عام، فتقدم طابعا رقيقا وعقلانيا ولاسرديا فى آن واحد. يقول ستيفان برخت:

كانت فكرة ولسن أثناء البروفات وتجميع النصوص، وغيره أن علينا نحن المؤدين أن نتعلم من كريستوفر بأن نكون حوله دائما وبأن نتكلم معه، ونحاول تقليد سلوكه الكلامى وأن نحاول التواصل معه بتقليده وخلافه، إذ إننا حينها كنا على وشك الذهاب معا فى جولة فنية للعرض فى أماكن كثيرة، ومن ثم رأى ولسن أن هذا الفعل سوف يساعدنا على إخراج القطعة العرضية أو المسرحية فى هذا العمل، ومن ثم تفريغ الشكل العقلانى أو المنطقى للخطاب اللفظى الذى بدوره يجعل من هذه القطعة مملوءة بـ وموضوعة فى شكل، تشكل تواصل لا نثرى ولا لفظى تقدمه انسجاميات صوتية شعورية.^(٢)

ومن ثم يؤكد ولسن مثل كاچ وأندرسون وجلاس وفوق الجميع مثل باراس -ذلك الكاتب الشاعر الذى يمدحه ولسن خصوصا لأنه «لم يخف من تكسير القواعد والنظم حتى يستطيع إنشاء لغة جديدة» - مثل هؤلاء جميعا يؤكد ولسن قدرة التواصلية اللاخطية أو اللاسطرية التى لا تتبنى المنطق المألوف على تعميق وتوسيع التواصلية المنطقية الخطية المألوفة (لقاء مع الكاتب-١٩٩١). وكما يمكننا جميعا أن نرى، يحدث التواصل فى الغالب بين سطور ما نقوله أو نكتبه أو نقرأه أو نسمعه لا فيها، وهى الطاقة التواصلية التى لن يبدأ الواحد منا فى إدراك أبعادها، إلا إذا استطاع رؤية المنطق العام فى تشكل أوسع يرى فى الاتصال المنطقى قدرات تواصلية لا يمكن استكشاف طاقاتها الفكرية والفنية إلا عبر مذاوجته بالتواصلية غير المنطقية وبالتواصلية المتجاوزة للمنطق كليهما فى آن واحد.

الهوامش:

- ١ -

- Philip Glass, interview with author, *Review of Contemporary Fiction* 7.2 (Summer 1987): 104, 106.

- ٢ -

- Stefan Brecht, *The Original Theatre of the City of New York: From the Mid-60s to the Mid-70s*, book 1, *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978), 271.

باراس، ووكر ونظام الفوضى

وليام باراس - مبدع المقتطفات والشذرات الشعرية الأول، تلك التى ينقدها هو نفسه أحيانا بوصفها «شيقة على المستوى التجريبي، إلا أنها ببساطة غير قابلة للقراءة» برغم اعتباره لها فى أكثر صورها تمردا «سلاحا أول للمجابهة أحاول به استثارة المظاهرات» - حتى وليام باراس هذا يهدى الآن من إيماناته الأولى بالتركيب اللغوى الفوضى؛ يقول باراس فى تعليقه على الاتهام إلى أعماله بأنها تقدم «صورا ليس بينها روابط»:^(١)

تبدو هذه الرؤية مشوبة بالقليل من الغموض، ذلك أن الصور جميعها تتألف وتتسجم دوما ورغم كل شىء، ففى طبيعتها نوع من المغناطيسية تنجذب بها إلى مثيلاتها، فإذا ما كانت لديك إحدى الصور فى مكان ما، ستجذب هذه الصورة - بصورة شبه حتمية - أو تنجذب هى ذاتها إلى غيرها ومع مثيلاتها من الصور، فهو أمر يتعلق بطبيعة اللغة والكلام نفسها .. هناك دائما ذلك النوع من المغناطيسية أو الانجذاب بين مفردات اللغة وصور الكلام^(٢).

ويعيد وليام باراس تأكيد إمكانية التناغم والانسجام فى الأعمال الفنية فى مابعد الحداثة ورؤاها إبان تأمله لأعمال روبرت وكر التصويرية لمدينة نيويورك. ومن ثم يرى باراس أن أعمال وكر تستنفر عوامل « التوحيد الموحدة» للمفردات النظرية الفوضوية التى تظهر عليها المناطق المزدحمة فى مدينة نيويورك، ويستنتج أن تشبيهية ما بعد الحداثة المتهمه بالسطحية تلك يذيبها وينفذ من خلالها ما يمكن تسميته الطابع الترميزى لعقلية مابعد الحداثة يقول باراس:

إذا أخذنا - على سبيل المثال - مجموعة معينة من الصور، فقد نرى كيف تتداخل وتتقاطع حالات الواقع الداخلى والخارجى فيها، فبرغم عدم ظهور مايشير إلى تحديد أى من هذه التداخلات كمعلم الصور الأساس، فإننا نرى أن الصور أو الفنان - خاصة إذا كان يمثل جودة وجدية وكر - يستخدم تصورا محددا وعميقا للواقع المزيج هذا. فوكر استطاع أن يمسك بمعنى اللا معنى، بنظم الفوضى،

بالوحدات الموحدة للعناصر التي لا تدعى أى ارتباط.^(٣)

الهوامش:

- ١

- William Burroughs, *The Job: Interview with William Burroughs*, by Daniel Odier (London: Jonathan Cape, 1970), 48; William Burroughs, *Electronic Revolution* (1971), in *Ah Pook Is Here and Other Texts* (London: John Calder, 1979), 125.

- ٢

- William Burroughs, interview with author, 6 Oct. 1983.

- ٣

- William Burroughs, "Robert Walker's Spliced New York," *Aperture*, no. 101 (Winter 1965): 66.

بيكت.. و واريلو ووضوح الروح

إن ما يدعو للدهشة أكثر من ذلك كله فيما أعتقد، هو أن أعمال صمويل بيكت الأخيرة قربته قريبا من الإيجابية التي حاولت هذه الدراسة توصيفها في أدبيات ما بعد الحداثة وتصوراتها الفنية.

فقد قدمت إحدى شركات الإنتاج الأمريكية «مابو ماينز» أعمال بيكت بوصفها تحتوى على تغير رؤى درامى من التشاؤمية واليأس الذى يرتبط بالعامل-بى، للإيجابية غير المتوقعة. من أعمال بيكت التى تؤكد لها صفات العامل -سى. على سبيل المثال، يشير الممثل دافيد واريلو إلى الطريقة التى انتقلت بها قراءته لعمل بيكت «الضائعين» من التركيز على المحتوى، إلى التركيز على التناغم الصوتى فى العمل أو أثره الصوتى، فصار العمل من وجهة نظره أكثر وضوحا للمتلقى فرديا وجماعيا. يقول واريلو:

لست أعرف بالفعل ما يعنيه هذا العمل «الضائعين» "The lost ones" فهو عمل غامض بالفعل .. لذا قررت أن ألقى جانبا كل اهتمام بالمنطق أو المعنى الحرفى وأن ألعب هذا العمل بوصفه قطعة موسيقية من الكونشرتو، من خلال التعامل مع العبارات والجمل باعتبار ديناميتها الصوتية. والأمر الداعى للفضول حقا أن المتفرجين الذين رأوا هذا العمل من قبل أخبرونى بأنهم بعد مشاهدة أدائى هذا له ، صار العمل بالنسبة لهم أكثر وضوحا ومنطقية مما كان عليه سابقا بشكل غير مصدق»^(١).

ويكمل واريلو من تعليقاته حول النجاح المدهش الذى لاقاه إنتاج هذا العمل فى نيويورك، بتعليقه على النجاح الأكثر إدهاشا الذى لاقاه أدائه لهذا العمل فى أوروبا يقول:

وبعدها أعطيت فرصة تجربة أدائى لهذا العمل فى أوروبا، فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وفى كل هذه البلدان قمت بأداء العمل باللغة الإنجليزية - على الأقل فى البداية - ولم يشك أى من المشاهدين البتة أنهم لم يستطيعوا الفهم.. وكأن هناك شيئا ما فى طبيعة اللغة نفسها، فى وضوح الروح السابقة على اللغة، تجعل

منها مفهومة بشكل ما حتى ولو لم تفهم الكلمات ولست أعرف ماهو ذلك الشئ.. هو جزء من لغز الحياة فيما أرى. (الرواية المعاصرة - ص ٩٥ - ٩٦).

قد تدهش مثل هذه العبارات «وضوح الروح»، «لغز الحياة»، «معنى اللا معنى»، «التوحد الدفين بين اللا مترابطات» وغيرها من الأفكار التي تشير إلى انتقال المعنى إلى المشاهد في المسرح المعاصر بصورة مؤثرة عبر التجربة المسرحية لا عبر النصوص، ومن خلال قدرات المشاهدين الناجحة في إكمال أو اكتشاف ذلك المعنى في العمل المعاصر عبر أحاسيس التناغم والانسجام في صوتياته حتى ولو لم يفهموا الكلمات - قد تدهش هذه العبارات والأفكار جميعها - هؤلاء الذين يسيئون فهم توجهات ما بعد الحداثة باعتمادهم على افتراضات العامل - بى المختزلة. ومن ثم تتضح المقارنة أو المفارقة بين رؤية هذه التوجهات في نظريات ورؤى العامل - بى ومثيل هذه الرؤية في نظريات العامل - سى. إن ما بعد الحداثة فيما يتعلق بطابعها الثقافى والفنى والفكرى على حد سواء، هى أكثر عمقا وتعددا وتنوعا مما افترضه ناقدها وناقضوها - وكما يشير واريلى «لم يشك أحد البتة.. أنه لم يستطع الفهم».

الهوامش:

- ١

David Warrilow, interview with author, *Review of Contemporary Fiction* 7.2 (Spring 1978): 95.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

جدولة مراحل ما بعد الحداثة وتلخيصها

وإذا ما أوردنا وضع مراحل ما بعد الحداثة فى جدول تلخيصى مختصر، تظهر لنا هذه المراحل - مثلها فى ذلك مثل مراحل الحداثة - فى ثلاث مناطق زمنية متتابعة أولاها: تتضمن مرحلة بدء أولى تتسم بأحاسيس الفزع والتشاؤم تتلوها أو تصاحبها مرحلة من الإبداع التهمى القاتم، وثانيتهما: تتضمن مرحلة من التجريب الجوهري أو الجذري الواسع وثالثتها: مرحلة من الفزع والسوداوية تتلوها، أو تصاحبها ثقة تنبؤية فى حالات الإبداع التآلفى الجديدة. ولنمثل على ذلك من فترة الحداثة فى مراحلها الأولى بأعمال ماكس نوردو مثل «الاهتراء» (١٨٩٥) "Degeneration" وأعمال هويسمان مثل «ضد الطبيعة» (١٨٨٤) "Against Nature" التى تقدم رؤية متشائمة خفيفة الظل تعرف الحضارة السائدة حينها بوصفها حضارة متدهورة وفى طريقها للانهاء. أما مراحل الحداثة الثانية فيمكن التمثيل عليها بأعمال بروسست الشعرية من أمثال «طريق البجعة» (١٩١٣) "Swann's Way" أو أعمال ولف مثل «رحلة الخروج» (١٩١٥) "Voyage Out" وأعمال جيمس جويس «صورة الفنان كشاب» (١٩١٩) "A Portrait of the Artist as a Young Man" بكل ما فى هذه الأعمال من تجريبية جذرية، ثم بعد ذلك فى المرحلة الثالثة بأعمال سينجلر الكوارثية المتشائمة كما فى «نهاية الغرب» (١٩١٨ و ١٩٤٢) "The Decline of the West" التى تتلوها رحلة التفاؤل والإيمان بالطاقات الإبداعية الجديدة كما فى كتابات مارينيت المستقبلية.

ومن المنطق نفسه يمكن التمثيل على مراحل ما بعد الحداثة الأولى بكتابات ولتر بنجامين المتشائمة حول فقدان هالة الفن فى مقاله الشهير «العمل الفنى فى زمن الإنتاج الآلى» (١٩٢٦) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" وكتابات برخت المتشككة فى إمكانات حالات التمثيل الواقعية والحداثية عموما، وكتابات سارتر المتشككة فى قيم وكنه الوجود الإنسانى عموما كما فى عمله «غثيان» (١٩٣٨) "Nausea" تلت هذه المرحلة مرحلة أخرى من السخرية التفريجية الهاربة كما فى أعمال كوينانو «شجرة النباح» (١٩٣٣) "The Bark-Tree" وأعمال بيكت «وات» (١٩٥٢) "Watt" «وحدة الطاقة الكهربائية».

أما مراحل ما بعد الحداثة المتأخرة فتتضمن مرحلة التجريب الفكرى والفنى الواسع التى

يمثلها العامل - بى مثل رواية بورجيس «روايات» (١٩٦٢) "Fictions" وأعمال باراس من مثل «التعبير الملتهب» (١٩٦٤) "Nova Express" وأعمال بارت من مثل «الضياع فى منزل المتعة» (١٩٦٨) "Lost in the Funhouse" وأعمال بتور مثل «التعديل» (١٩٧٠) "La Modification" وأعمال بيكت مثل «الضائعين» (١٩٧٠) "Lost Ones" وأعمال بالارد من مثل «معرض الفضاء» (١٩٧٠) "Atrocity Exhibition" و«لبنى بروس الجوهري» (١٩٧٢) "Essential Lenny Bruce" وأعمال بروك - روز مثل «عبر» (١٩٧٥) "Thru" وأعمال بارت مثل «خطاب المحب» (١٩٧٨) "A Lover's Discourse" ثم تأتى بعد ذلك المرحلة التنبؤية الأخيرة التى تؤمن بالطاقات الإبداعية والفنية للتجارب الجديدة، وهى المرحلة التى نعيشها الآن فى ما بعد الحداثة، والتى يمكن تعريفها من خلال تحديد عناصر التواتر بين النظريات القيامية السوداوية مثل أعمال بوديلار وجيمسون، إضافة إلى أعمال فنانيين وكتاب من أمثال دون ديليليو فى روايته «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise" والتوجهات الأكثر تفاؤلا وإيمانا وعمقا وتنوعا مثل أعمال كاچ وغيره من المبدعين الذين عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-سى ، هكذا يقدم الجدول التالى توضيحا خرائطيا لهذه التوجهات جميعها فى الحداثة وما بعد الحداثة.

المراحل العامة للحداثة وما بعد الحداثة		
الحداثة ١٨٨٠ - ١٩٣٠ تقريبا		
١٨٨٠ - ١٩٩٠	الإبداع السخرى القاتم	النظريات الكوارثية
١٩٠٠ - ١٩٢٠	الإبداع الجوهري أو الجذرى الواسع	
١٩٢٠ - ١٩٣٠	تفاؤلية تنبؤية	النظريات الكوارثية
ما بعد الحداثة ١٩٣٠ - ١٩٩٠ تقريبا		
١٩٣٠ - ١٩٥٠	الإبداع السخرى القاتم	النظريات الكوارثية
١٩٥٠ - ١٩٧٠	الإبداع الجوهري أو الجذرى الواسع	
١٩٧٠ - ١٩٩٠	تفاؤلية تنبؤية	تشاؤمية تنبؤية

حالات الحداثة وما بعد الحداثة

تحاول التواريخ والتصنيفات التي يحتويها هذا الجدول الزمني أن تشجع القارئ بصورة حثيثة على رؤية مراحل ما بعد الحداثة والحداثة بشكل أكثر تقريبا، لا أن تحدد بشكل قاطع أطر هذه المراحل التاريخية، ومن ثم فهي محاولة لإعادة النظر والنفاز بالرؤية في التوجهات المقابلة في الحاضر والماضي على حد سواء، لا محاولة للتبعية التاريخي الدقيق لجميع التطورات والتغيرات الثقافية والفنية على مدى السنوات المائة السابقة. فأعمال كاج على سبيل المثال لا يمكن موضعيتها بشكل دقيق في مرحلة السبعينات كما أوحى الصفحات السابقة، فإبداعية كاج الإيجابية العميقة ميزت روح ما بعد الحداثة منذ بداياتها في الثلاثينات. إن ما تحاول هذه الجدولة طرحه هو تأكيد درجة التقابل والتوازي بين التشاؤمية أو الملاعبة السطحية للمفكرين والفنانين الأوائل فيما بعد الحداثة من أمثال بنجامين وبيكت وغيرهما من المنظرين المعاصرين الأكثر تشاؤما وسوداوية مثل بوديلار وغيره ممن عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-بى، بين هؤلاء المنظرين القياميين، ومقابلهم من الفنانين والمفكرين أصحاب الرؤى التفاؤلية الرحبة وطموحاتها وإبداعاتها وتجاربها من أمثال كاج وغيره ممن عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-سى، أيا ماكانوا، وأيا ماكانت وسائلهم الفنية - أهي متعددة الأداة مثل جلاس، وولسن، وأندرسن أو هي رمزية جديدة مثل وليام باراس، باختصار إن ما بعد الحداثة ليست تلك التبديات السطحية الفاقدة للمركز كما زعم بعض مؤرخيها طوال السنوات الثلاثين أو الأربعين الماضية.

أحيانا تتفتت التركيبات الفنية والرؤية في فنون ورؤى ما بعد الحداثة وفق منطق يبدو على السطح متسقا مع رؤى أدبيات الفشل عند بيكت، وأحيانا تتحلل بشكل وعظي وفق منطق تساؤلي برختي، وأحيانا أخرى تبدو هذه التركيبات وكأنها تمنح نفسها منحاً لفكرة بوديلار عن وجود نوع جديد من الفصامية والازدواج وأحيانا يقدم إبداع ما بعد الحداثة بسذاجة وراحة ما يؤكد تصنيفات بورديو الاجتماعية، فيخرج تركيبات واقعية مسطحة أو تلميحات رمزية تكنولوجية ساذجة. أحيانا يفيض النهر بالخيرات وأحيانا ينضب، كل وفق توقعات هيئة

الدراسات النهرية، ولكن فى أحيان أخرى يتجاوز إبداع ما بعد الحداثة -مثله مثل النهر- كل توقعات مراقبيه ودارسيه. وكما يشير باراس و واريلى يكسر الكثير من أعمال ما بعد الحداثة الحائط البوديلارى الذى عرفه بالتشبيهية فاقدة المعنى، فتتفد من ذلك الجدار بتوليدها المعنى مما ليس به معنى؛ بتوليدها «معنى اللامعنى» وكما توضح وتدلل تجارب كاچ وروشنبرج وأندرسن وجلاس وولسن وغيرهم من فنانى ما بعد الحداثة بدرجات مختلفة أن أعمال ما بعد الحداثة تستكشف وتعرف ثم تمد مدا مناطق ومساحات إبداعية جديدة وتشهد -إذ تفعل ذلك- على الوجود المستمر والثرى والمتمرد لتقاليد الطليعة الفنية، التى ينتقدها أو يحاول عقلنتها أو أسطرتها حكماء ما بعد الحداثة المتشائمون، فيقومون -إذ يفعلون ذلك- بنفيها من الوجود.

بوديلار أم كاج؟ حلل أم إنشاء؟

تتبدى أطروحات «العامل-بى» فى أكثر صورها تطرفا فى اعتقاد بوديلار أن الستينات والسبعينات من هذا القرن قد شهدت آخر التأوهات التى أخرجتها الثقافة قبل موتها، مشيرا بصورة لاتخلو من الحنين المرضى للماضى إلى أن تلك الأزمة الثقافية قد نبعت فى الحقبة ما بين نيتشه (١٩٢٠-١٩٣٠) عندما «عاش أناس كثيرون مثل بينجامين فترة تحول كبيرة من أعلى قمم الثقافة والإبداع إلى أحط مراحل الذبول والفناء» فيبدو أن بوديلار- وفقا للجدولة السابقة- لم يتجاوز حقبة النظريات الكوارثية والتنبؤ التشاؤمى التى أراها مركزة فى الفترات ما بين ١٨٨٠، ١٩٠٠، وما بين ١٩٢٠-١٩٣٠ وأخيرا ما بين ١٩٧٠-١٩٩٠ وكأن بوديلار قد صار أكبر عمرا من أن يضع ثقة فى ثورة ثقافية جديدة، من أن يقفز قفزة الأنغام الجديدة وأكثر صغرا من أن يستسلم لرؤية مخالفة فيلمح أحيانا تلميحا خفيا مشفرا إلى أن الثقافة الأمريكية المعاصرة ربما تقدم آخر بصيص من النور لجيله المنهك المتعب ، يقول «اليوم نرى نواتج عملية الذبول والانحدار الثقافى هذه، فيتساءل الجميع من جرائها: كيف يمكن إعادة إنشاء هذه الحضارة الثقافية المنتهية ؟ وما أراه أنا بشكل شخصى هو أن النهضة الوحيدة الممكنة تكمن فى الثقافة الأمريكية»^(١) وفى النهاية لم يبق من الثقافة والحضارة المعاصرتين شئ يذكر من وجهة نظر بوديلار وجماعته النظرية، بعد مرحلة الانغماس فى المتع أو عبادة اللهو التى شهدتها الستينات، أو بعد ما طرحته هذه الفترة من طموحات إنسانية وأحلام يوتوبية وتمرد ثورى جذرى^(٢)، وإذا كان ذلك ما يؤمن به بوديلار وجماعته النظرية، فإنها أيضا مشكلتهم النظرية الخاصة بهم وحدهم.

ويقدم ليوتار فى مقالاته المبكرة تشخيصا أكثر تبصرا وتشجيعا من هذه الرؤى، ففى العدد نفسه من الدورية الثقافية الفرنسية "Musique en Jeu" التى بعث فيها رولان بارت المؤلف بعد موته بالتركيز على ملامح الصوت فى العمل الإبداعى، قدم ليوتار فى تأويلاته حول «الصمت الموسيقى المتنوع» رؤية تنادى بضرورة إيجاد موسيقى تتجاوز رؤى نيتشه وفلسفاته، موسيقى لا تركز على التشكيك فتبدو «مريضة وعفية فى أن واحد كما هو الحال مع

الثقافة « ولكن موسيقى » تستطيع أن تشابه الإيجابي والدافعي والحياتي - كما هو الحال مع موسيقى كاج»^(٢) هذا هو بالضبط ما يناصره كاج في لقائه الأخير مع بيتر جينا، الإبداع الإيجابي في ما بعد الحداثة ، مؤكدا على إيماناتها الفنية والوجودية مرة أخرى، يقول كاج:

كنت أضفت مؤخرا إلى يومياتي التي عنونتها «كيف نصلح من العالم» جزءا جديدا، يتضمن رؤيتي للطليعة الفنية بأنها لن تنتهي أبدا، وأنها ستكون دائما بيننا في صور وأشكال جديدة، وأقول ذلك لأنني أؤمن بأن الطليعة الفنية تمثل حرية العقل والاستقلالية عن المؤسسة، والنظريات السائدة، والقواعد السائدة. وبدون هذه الحرية والاستقلالية لن يكون هناك ابتكار أو إبداع في أى مجال، لا الفن وحده، وبشكل عملي محض من الواضح أن المجتمع يحتاج إلى الابتكار والاختراع حتى نقلل من استنفادنا للمواد الخام ومصادر الطبيعة ونزيد من الإنتاجية في الوقت نفسه حتى نواجه الزيادة السكانية الضخمة التي يزداد بها العالم يوما بعد يوم .. وما يعنيه ذلك أن الإبداع شئ ضروري جدا. وقد يعتقد الناس أن الإبداع الفني ليس بمثل هذه الضرورية ، إلا أنه يماثل في ضرورة وجوده ضرورة هذا الاختراع والابتكار العلمى، إذ إنه يساعد العقل على التفتح والحرية ويمنحه المرونة اللازمة.^(٤)

ومن هذا المنطلق يكون إهمالنا للإنجازات الإيجابية ولطموحات الانفتاح والحرية التي يقدمها الفنانون المعاصرون هو في الوقت ذاته إساءة فهم وتأويل وإساءة مواضعة وتحليل لتوجهات ما بعد الحداثة ومعالمها، وهو على ذلك أيضا انحباس وانحصار في الشرك البوديلارى الذى يزعم أن ما بعد الحداثة تعطى انطباع «انتهاء المعنى وضياعه» فى عالم «ليس به سوى حالة عامة من الكآبة والضياع».^(٥)

وكما حاولت هذه الدراسة أن تثبت فإنه يتبقى الكثير والكثير فى ما بعد الحداثة وفى عالم اليوم وفى المعانى والقيم الجديدة ، وجل ما علينا وعلى هؤلاء المنظرين الثقافيين فعله هو ببساطة أن نفرق جميعا بين حقائق الإبداع الثقافى المعاصر وأساطير القيامة التى تطرحها بعض النظريات السائدة حول ما بعد الحداثة، فلربما يقنع أصحاب العامل-بى أنفسهم بأن الإبداع الفردى، والفردية والابتكار عموما، هى صفات مستحيلة التحقق فى عصرنا هذا بشكل منطقي، مرة أخرى تلك هى مشكلتهم وحدهم.

أما عنا، فإن الحياة والفكر فى التسعينات تدعونا لاتباع المعاصرة الإيجابية المنتجة التى يقدمها مفكرو العامل-سى من أمثال كاج الذى يدافع عن قدرة العقل - مثله فى ذلك مثل مفكرى القرن التاسع عشر من أمثال كارليل- على التساؤل والتعجب والاندهاش من خلال تجاوز «معصرة المنطق الجامد» التى تدهس «الأسباب والمؤثرات الحقيقية»^(٦) وتدمرها تدميرا.

الهوامش:

- ١

- Jean Baudrillard, interview with Catherine Francblin, trans. Nancy Blake, *Flash Art* (international ed.), no. 130 (Oct./ Nov. 1966): 55.

- ٢

- Baudrillard discusses the difficulty of post-orgiastic initiatives in "What Are You Doing after the Orgy?" trans. Lisa Liebmann, *Artforum* 22.2, (Oct. 1983):42-46.

- ٣

- Jean-Francois Lyotard, "Plusiers silences," trans. Joseph Maier, in *Driftworks*, by Lyotard (New York: Semiotext(e), 1984), 106. Originally published in *Musique en jeu*, no. 9 (Nov. 1972).

- ٤

John Cage , "After Anliquity" interview with Petr, Gena in A John Cofe Reader, ed. Peter Gene and Johnathan Brent (New York: C.F Peter Co~rp, 1982: 70-71.

بغرض الاطلاع على نقد لأعمال كاچ وغيره من فناني العامل-سى انظر

Cornetions Cordew, Wiggly lines and wobbly Music, *Studio International* 102, 894 (Nov/De: 1976: 249-55

- ٥

Baudrillard, *Flash Art*, 55.

- ٦

Thomas Carlyle, "Signs of the Times" (1829), in *Selected Writings*, ed. Alan Shelston (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1971), 78.

بورت.. و نندت

وتوجهات مابعد الحداثة الإيجابية

أتعتقد أنني أهتم بما قد تصفه لى عن وضعك
القديم السيئ؟ أنا لا أهتم بذلك البتة

«وليم بارس»

بينما تبدو افتراضات العامل-بى لأول وهلة مغرية بالتأمل والاعتناق، لا يستنفد الواحد منا الكثير من الوقت حتى يكتشف أنه «لا يهتم البتة» بالوضع القديم السيئ الذى تقدمه نظريات الفرع، تلك التى تؤمن بأن ثقافة ما بعد الحداثة قد انتهت^(١) انتهاء بشعا ومزما ومؤلا؛ فهناك رؤى أخرى أكثر تبجرا وعمقا حول توجهات مابعد الحداثة وأدبياتها فى النظرية والتطبيق على حد سواء لفنانين، ومفكرين أكثر حكمة وموضوعية بل وأكثر إبداعا ودعة مثل كاچ وغيره من فناني ما بعد الحداثة ومفكرها.

فبينما ستظل الظروف القديمة السيئة معنا، لا يجب أن يدعونا ذلك لإهمال أو نسيان أهمية وتأثير الحالات الإبداعية الجديدة، فكليهما ذا أهمية وثقل كبيرين خاصة إذا ما أردنا استيعاب الطابع الفنى والثقافى والفكرى للماضى والحاضر، والتنبؤ بتشكلاته فى المستقبل، ومن ثم تفهم ما بعد الحداثة وحالاتها كعملية مستمرة من التشكل والتشكيل لا كأزمة ثابتة المعالم راکدة الأطر تصف جسدا ثقافيا ميتا، وليس من قدر الجميع أن يساهم فى هذه العملية الإيجابية المستمرة : إلا أن الجميع- سوى أكثرهم عنادا وصلفا- عليهم على الأقل أن يعترفوا بوجود التوجهات الإيجابية فى ثقافة ما بعد الحداثة وأن يتعاطفوا -جزئيا على الأقل- مع مقولة كاچ «أشعر بأننى أزداد حياة عندما اكتشف شيئا جديدا، بأننى أتنفس بصورة أفضل، عارفا أنني أفعل الآن شيئا لم أكن أعرف كيف أفعله من قبل»^(٢).

وفى النهاية تكون مابعد الحداثة كوضع ثقافى عام هى ما يشير إليه بيكت بوصفه وضعاً دائماً «حيث كنا، كما كنا»^(٣) نقاوم إرهاب السكون والركود والذبول، ونزداد حياة بفعل اكتشافنا أشياء لم نكن نعرف كيف نفعلها من قبل، أو بعبارة أخرى يتخذ هذا الوضع وجوده الحقيقى فى الآن، وتتخذ هذه العملية من التغير والاكتشاف وجودها فى الحاضر داخل كافة

أنواع التحول الاجتماعى والتكنولوجى والعقلى التى تحيط بنا الآن، لا فى الماضى فى العشرينات أو الثلاثينات أو الأربعينات أو الخمسينات إلخ.

وكما يشير المؤلف الموسيقى وارن بورت إلى أنه فى حين تبدو الإبداعات المستقبلية أو غيرها من الإبداعات التى تعتمد معالم البدائية فى ما بعد الحداثة سهلة الرفض متيحة لاتجاهات التشهير بها، فى حين ذلك يمكن الدفاع عن هذه الإبداعات بالمنطق نفسه، المنطق الذى يمكن الدفاع به عن أى إبداع جديد آخر بشكل عام ، ألا وهو منطق مسئولية الوجود، يقول بورت:

إن معظم التيارات التى تهاجم استخدام التكنولوجيا فى الفنون تنبثق من رؤية مؤداها أن تلك الفنون تستخدم فضلات ما أسماه آلان جنسبرج «الثقافة المخلوقة المهترئة البشعة»، أما النقد الموجه لاستخدام موسيقى الثقافات غير النامية فيتركز فى مقولة أنك بذلك تستغل العالم الثالث مرة أخرى لمصلحتك الشخصية الرخيصة. والإجابة على سؤال استخدام التكنولوجيا: هو لأن هذه التكنولوجيا تتواجد بالفعل، فإن أمر إظهار كيفية توظيفها واستخدامها لنشر السلام وتوسيع الروح الإنسانية وغيره من الأغراض الفنية والفكرية هو أمر يجب أن يترك للفنان نفسه فيرينا كيف يمكنه فعل ذلك. أما الإجابة على تساؤل استخدام الموسيقى العالمية هو أننا نعيش فى عالم واحد الآن؛ كوكب واحد، وإذا ما اخترنا أن نكون مهتمين بموسيقى جيراننا من الشعوب، فهو أمر يؤمل فيه أن يكون استخدام هذه الموسيقى استخداما حساسا يملؤه الوعي السياسى الذى يحترم منابع هذه الموسيقى وجذورها.^(٤)

ويالمثل يشير الشاعر الأدائى المستخدم للتكنولوجيات الحديثة لارى وندت إلى أن أكثر التطورات التكنولوجية ابتكارا -مثل تكنولوجيا آلات غير المرئية- لاشك تستدعى أكثر التحديات الإبداعية والوجودية تقليدية وألفة فى ضوء تساؤلى جديد. ومن ثم بدلا من أن نرى الفنانين كضحايا هذه التكنولوجيا بالضرورة يرى وندت أن:

هؤلاء المبدعين والمبتكرين الذين يقفون على حافة هذه الإبداعات وآخر تطوراتها سيكونون لاشك متحكمين كلا وجزءا فيها، وسنجد حينها المشاكل نفسها التى تواجهنا الآن بالإضافة إلى الاستغلال التجارى المغالى الذى عادة ما يصاحب الإبداعات التكنولوجية الجديدة، وبرغم وجود احتمالات السقوط والتدننى فى استخدام مثل هذه التكنولوجيات، سنجد يوما وسط هذا الخضم من الأعمال والاستخدامات السيئة، عباقرة حقيقيين لهذا الشكل الجديد، وأعتقد أن معظم الأعمال ستكون رديئة فعلا إلا أنك سترى القليل الرائع ، والأمر برمته شيق ويستحق التأمل وربما نعيش لنرى بداياته قبل أن نرحل.^(٥)

وربما -مثل وندت- نستنتج أن الكثير من الأشياء والأحداث الشيقة تنتظر أن نعيدها

انتباهنا قبل أن نرحل؛ إذ توسع ما بعد الحداثة من مجال توجهاتها لتشمل ما بعد -بعد الحداثة. وليست الأساطير القائلة بأن ما بعد الحداثة قد ضلت الطريق -على أفضل التقديرات- إلا تجميعاً لأعراض جزئية شبه واصفة للإنسان وروح العصر الذي نعيشه الآن. إن واقع التجريب الإنساني والفكرى فى ما بعد الحداثة هو واقع أكثر تشويقاً وعمقاً من ذلك كثيراً، وكما يذكرنا كاج «إن لنا عيوناً وأذاناً ومن واجبنا ونحن لانزال نعيش أن نستخدمها» (الصمت - ص ١٩٩).

الهوامش:

- ١

- William Burroughs, *The Naked Lunch* (1959; rpt. London: John Calder, 1982), 125.

- ٢

- John Cage, interview with author, 12 Sept. 1990.

- ٣

- Samuel Beckett, *More Pricks Than Kicks* (1966; rpt. London: Calder and Boyars, 1970), 20.

- ٤

- Warren Burt, interview with author, 14 Jan. 1991.

- ٥

- Larry Wendt, interview with author, 8 Feb. 1991.

قائمة المحتويات

3	مقدمة المترجم
7	مقدمة المؤلف:
11	ضد الإبداع أم الإبداع الغفل؟
17	الفن المأثورى والفن اللا مأثورى؟
21	إيجلتون وزيف النظرة القيامية السوداوية
23	تقديم «العامل - بى»
25	تقديم «العامل - سى»
29	استكشاف ومواضعة «الفضاء الشبيه» جيمسون وكاچ
33	الاستغناء أم الإحياء؟
35	بنجامين وفقدان «هالة» الإبداع
39	بارت وبيلسى و«موت المؤلف»
41	برجر وموت الطليعة الفنية
45	بونيتو - أوليفا، وبوديلار وانتهاء الجديد
47	بيكت وبرخت وإغراءات الـ «ضد - سردى»
51	آليات الفشل فى رؤية بيكت.. وآليات التساؤل فى رؤية برخت
55	بيكت وبرخت وأنين النص
57	وارهول وكوميديا النص

61	إيجلتون وجيمسون ولا تأريخية الثقافة
65	كاج وكوستيلانتز والأحكام القيمية
67	جيمسون وراوشنبرج واستنفاد الطاقة المبكر
69	كاج وراوشنبرج ورايمان
71	كاج والاستهلاكية
73	السرد الجماعي والحوار مع التشبيهية
77	ثقافة اللاذات أم ثقافة إعادة بناء الذات؟
81	كاج ومنطق النص المضاد . للمنطق
85	بيكت وكاج واللا شئ
87	بيكت وكاج.. وإجرائية التركيب
91	غرضية اللاغرضية أم فقدان الفعل
93	جيمسون وبورديو وتدمير الفن والذوق
95	تشيون وكاج . والمناهج الجمالية الجديدة
97	جماليات ما بعد الحداثة الداعية للنقاء
101	جماليات ما بعد الحداثة المترابطة
103	فيلدمان، التناقضات الجنونية، والتجربة الفنية التصويرية
105	هابرماس والتواصلية العقلانية
111	بيوز، وأدورنو، وصمت مارسيل دوتشامب
117	بيوز وكاج وبوتشلو.. و"العامل بى المزدوج"
121	جاب وجيمسون وتصور المدينة الفاضلة
123	بنس والشعر الجسم.. وإسهاب العنصر الشعري
127	شوبان.. والحيوية الإنسانية والحضارة التكنولوجية

131	كونز ورهبان الطليعة الفنية الجُدد
133	مشكلة التصميم عند لاكس ومان
139	ما بعد الحداثة من وجهين، حسن.. وجانكو.. وسيوفور
145	ريانر وروب - جرييه ورايخ والتحول إلى الذاتية الداخلية
149	روب - جرييه والعودة إلى الكتابة الذاتية
151	ريانر والعودة إلى الهوية
155	رايخ والعودة إلى واقعيات التاريخ
157	الفن متعدد الأدوات في زمن الإنتاج الآلي: جاببيورو، وآشلي
161	مونك والعودة إلى التزامن
165	أمبرتو إيكو والعودة إلى العصور الوسطى
171	جراس وتدمير الإنسانية
175	جراس ومان .. والعودة إلى الأدب الممنوع
179	إيرنست، وكارنجتون، والعودة إلى السريالية
183	كارنجتون وكاج وبيوز ومعالم التمرد التحتية
187	كاج، وكارنجتون، وبارت، وباراس، وبينس من "أرثا" إلى "موكشا"
189	كاج و ولف والعودة إلى الخيار الثالث
191	ولف ومان وسلطة الأنواع الأدبية
195	موللر و بيوز وإنشاء حائط برلين
199	موللر وبرخت وتجسد الأمل
203	موللر و ولسن والعودة إلى الكلاسيكيات
209	هويسن ونهاية الطليعية الفنية
213	هويسن وبوبر وإعدام الطليعية

219	بونويل و برنتون و بنجامين وبوديلار، وأسطورة الآلية المصنفة للذاتية
223	دى ليلو وموللر وليوتار وكروكر، والعقلية المفزعة
227	بالارد و «عطف النساء». وأطروحة التنفيس الأرسطية
229	ما بعد اختفاء القيمة أندرسن وأكر
233	نحو اتصال أعمق كروجر وهولزر
235	المساومة والتحييد والتصالح تيلرز وجونسن
239	العالمية المستقلة: فنلى ولاكس
243	أندرسن والحرية الأمريكية
247	أثر التغريب أم أثر التقمص العاطفى؟ جلاس، و ولسن
249	باراس، و وكر، ونظام الفوضى
251	بيكت، و واريلو ووضوح الروح
253	جدولة مراحل ما بعد الحداثة وتلخيصها
255	حالات الحداثة وما بعد الحداثة
257	بوديلار أم كاج؟ تحليل أم إنشاء؟
261	بورت، و وندت، وتوجهات ما بعد الحداثة الإيجابية

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مدهو بانينكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر النيب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مدهو بانينكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانتقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر ألن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزوج	أوكتافيو پات	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	الدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ - الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التديعى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
- ٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر ل . ا . سيمينوفا
- ٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
- ٧٦ - چاك لاكن وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
- ٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٣ رينيه ويليك
- ٧٨ - العولة : لنظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩ - شعرية التأليف بوريس أوسبىنسكى
- ٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
- ٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
- ٨٣ - مختارات غوتفريد بن
- ٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
- ٨٦ - طول الليل جمال مير صادق
- ٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
- ٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جيدنز
- ٩٠ - وسم السيف (قصص) نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
- ٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
- الإسبانيوأمريكى المعاصر
- ٩٣ - محدثات العولة مايك فيذرستون وسكوت لاش
- ٩٤ - الحب الأول والصحبة صمويل بيكييت
- ٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بويزو بايخو
- ٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة قصص مختارة
- ٩٧ - هوية فرنسا (مج ١) فرنان برودل
- ٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى نماذج ومقالات
- ٩٩ - تاريخ السينما العالمية ديفيد روبنسون
- ١٠٠ - مساعلة العولة بول هيرست وجراهام تومبسون
- ١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) بيرنار فاليط
- ١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيبى
- ١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء عبد الوهاب المؤدب
- ١٠٤ - أوبرا ماهوجنى برتولت بريشت
- ١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع جيرارچينيت
- ١٠٦ - الأدب الأندلسى د. ماريا خيسوس روبييرامتى
- ١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومى
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد القانمى وناصر حلاوى
- ت : مكارم الفجرى
- ت : محمد طارق الشرقاوى
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالى
- ت : عبد الحميد شيحة
- ت : عبد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ت : ماجدة العنانى
- ت : إبراهيم الدسوقى شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت : نادية جمال الدين
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوى
- ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إدوار الخراط
- ت : بشير السباعى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحى
- ت : رشيد بنحو
- ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد الغفار مكاوى
- ت : عبد العزيز شبيب
- ت : أشرف على دمور
- ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأثليسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كرنجى وسكان المستنق	ول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمىة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وملاحاتها النوبة	نيل الكسندر وفنابولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمح الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دواورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندرفراتك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريسيفال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التطوير فى البحث الاجتماعى	بيريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولونونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دي ليس	ت : على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإفريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لوكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت : سهير المصانفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والطمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو خدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	واتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر الليونى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزْدَجْ علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الفانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مظاهرات من نقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إنوون إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندائوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٢ - الشعر والشاعرية	ألطف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسنديز	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوربان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الفرنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الفنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قدم نبلين حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على متوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهبولية في الكون	باري باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد علي البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مآزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمينجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى منجولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كوبتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحدثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	تومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوربون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جرين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعرًا ونقادًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وابيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البعبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامقانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج موان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني فى القرن العشرين ج١	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسباني فى القرن العشرين ج٢	فرانشيسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوي
٢٩٧ - فن النحويين اليونانية والسورانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواني	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تغاوابليوه	ت : مصطفى حجازي السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة برومتيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيري وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومتيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحساسة - النقد الكانطي للتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بايينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتي	ت : جمال الجزيري
٣١٠ - يونج	ناجي هيد	ت : محيي الدين محمد حسن
٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دي بوز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعدي
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعي
٣١٥ - جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحي
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلي
٣١٧ - بلاغ	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور نريدا	جايتز ياسبيفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - التاريخ الغربي للفن الحديث	دبليوجين كلينباور	ت : خالد مقلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يوناني قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدي	ت : محمود سلامة علاوي
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق علي منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٢٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شپرد	ت : سامى صلاح
٣٢١ - عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت : سامية دياب
٣٢٢ - رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٢٣ - الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٢٤ - لقطات من المستقبل	أرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمى
٣٢٥ - عصر الشك	ناتالى ساروت	ت : فتحى العشرى
٣٢٦ - متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٢٧ - فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٢٨ - نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوى
٣٢٩ - تاريخ الأدب فى إيران ج٢	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ - اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخرى لبيب
٣٤١ - قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمى
٣٤٢ - سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ - العالم البرجوازي الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ - الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ - الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ - سحر مصر	رشاد رشدى	ت : جمال الجزيرى
٣٤٧ - الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ - المتصورة الأولى فى الأدب التركى جا	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ - دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ - بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ - مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٥٢ - قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ - الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية)	باسيليو يابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٤ - الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية)	باسيليو يابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٥ - التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٥٦ - الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعى
٣٥٧ - متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ - أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازى السيد
٣٥٩ - محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشارونى
٣٦٠ - أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشريينى
٣٦١ - التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ - تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ - حركات التحرر الأفريقى	ريتشارد جيبسون	ت : صبرى محمد حسن
٣٦٤ - حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ - سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ - نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٣٦٧ - القلم الجريء	نخبة	ت : البراق عبد الهادي رضا
٣٦٨ - المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٣٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ - المتصوفة الأولون فى الأدب التركى ج٢	محمد فؤاد كوبرلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ - عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ - اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ - الخلود	ميلان كونديرا	ت : خالد أبو الميزيد
٣٧٦ - الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إيوار الخراط
٣٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران ج٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ - المسافر	محمد إقبال	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ - ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ - حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ - أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ - تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ - هدية الحجاز	محمد إقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت : إيزابيل كمال
٣٨٥ - مشترى العشق	محمد على بهزاد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ - بفاعاً عن التاريخ الألبى النسوى	جانيت تود	ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ - أغنيات وسوناتات	چون دن	ت : بهاء چاهين
٣٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ - الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ - الحافلة الليلية	مايف بينشى	ت : منى الدروبي
٣٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ - فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت : نخبة
٣٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ - آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٣٩٦ - السافاك	تقى نجارى راد	ت : محمود سلامة علاوى
٣٩٧ - نيتشه	لورانس جين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ - سارتر	فيليب تودى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ - كامى	ديفيد ميروفتس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ - مومو	مشتيايل إنده	ت : باهر الجوهري
٤٠١ - الرياضيات	زيادون ساردر	ت : مدوح عبد المنعم
٤٠٢ - هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : مدوح عبد المنعم
٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الناس	توبور شتورم	ت : عماد حسن بكر

٤٠٤ - تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ - إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ - المستعمرون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ - الألب الإسبانى للعصر بقلم كتبه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ - انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠ - خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزاوى بغورة
٤١١ - همس من الماضى	جينيفر أكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ٢	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ - أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ - صورة كوكب	فريدريش نورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ - مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ - سياسات الزهر الحامئة فى مصر العشوائية	جين هاثواى	ت : عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ - العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ - مكرو ميجاس	فولتير	ت : الطيب بن رجب
٤٢١ - الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت : أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ - رحلة لاكتشاف أفريقيا	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ - إسرارات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ - لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ - من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت : محمود سلامة علاوى
٤٢٦ - الخطافيش وقمس أخرى من فلسطين	نخبة	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ - بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ - الخزائن الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ - هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ - كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ - فوكو	كريس هيروكس وزوران جفتيك	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ - ماكياڤلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ - جويس	ديفيد نوريس وكارل قلنت	ت : حمدي الجابرى
٤٣٤ - الرومانسية	لوناكان هيث وچودن بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ - توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زديرج	ت : ناجى رشوان

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٢٩٠ / ٢٠٠٢



توجهات ما بعد الحداثة

يمثل هذا الكتاب جرعة فكرية ضد العديد من النظرات الأحادية المترنحة التي مررت وكأنها تمثل فكر وفن ما بعد الحداثة قاطبة؛ فقد استطاعت هذه الدراسة أن تُعرّف ما بعد الحداثى تعريفاً ينتشله من ضبابية الرؤى الأزموية والكوارثية التي ارتاح إليها الكثيرون من النقاد والمنظرين.

تحتل هذه الدراسة موقعاً فريداً فى خريطة الرؤى الفلسفية والنقدية التي تتناول بالتحليل والتتظير المنطق الحضارى لعقلية ما بعد الحداثة وتبديلاتها الثقافية فى الغرب المعاصر؛ فهي تقدم وعياً مكثفاً محدداً عميقاً بمعظم الاتجاهات الفنية والثقافية والفلسفية فيما بعد الحداثة وما قبلها على مدار هذا القرن، من وولتر بنجامين، وأدورنو، وهابرماس، أو ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية، إلى بيتر برجر وهويسن وريئاتو بوجيولى، أو ما يعرف بفلسفات الطليعة الفنية، وإلى أعمال بارت المبكرة ورؤى إيهاب حسن عن فلسفات الحداثة المتأخرة، ومن بريخت وبيكيت إلى الشعر الصوتى عند هنرى شوبان، والشعر المجسم عند روبرت لأكس، والفن التكنولوجى عند چون كاج، ومن ظلال فلسفة الجمال عند كانط إلى نظيرها عند الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار ومقابلها عند المنظر الفرنسى جان بوديلار، ومن النقد البنيوى عند بيسلى، إلى النقد التفكيكى عند كريستيفا وبول دى مان.